الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الآداب، اللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

العجائبي و الجسد
في روايات محمد ديب
1962 – 1994

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه

إعداد الطالب:
علاّم حسين

إشراف: الأستاذ الدكتور
محمد عباس

لجنة المناقشة:

السيد محمد عباسة	أستاذا	جامعة مستغانم	رئيسا
السيد مرتاض عبد الجليل	أستاذا	جامعة تلمسان	عضوا
السيد محمد قادة	أستاذا محاضرا .أ.	جامعة مستغانم	عضوا
السيدة نادية بوشفرة	أستاذا محاضرا .أ.	جامعة مستغانم	عضوا
السيد أحد بوزيان	أستاذا محاضرا .أ.	جامعة تيارت	عضوا

السنة الجامعية: **2010–2011**

المقـــدمة

مقـــدمة

توظّف الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية اليوم، و بخاصة روايات محمد ديب، طرائق مختلفة في التعبير عن الواقع المتحوّل بعد الاستقلال. إذ أصبح الإنسان الجزائري المختلف مع السلطة آنذاك كائنا غريبا في وطنه، مصنوعا من الهموم والإحاطبات و بخاصة إثر الهزائم الكثيرة التي توالت عليه في تاريخه الحديث، حتى ما عاد إنسانا عاديا بل صار كائنا عجائبيا لا يقرّ له قرار.

و لقد كانت البدايات الروائية الأولى لـــلكتّاب الجزائريين تأسيســـية بحيـــث ألزمت نفسها بالطرح الواقعـــي عند الانطلاقة و ظلّت مخلصة له بعد الاستقلال، لأن طبيعة الاختيارات السياسية آنذاك تطلّبت ذلك. لكن "محمد ديب" فضّل أن يعود إلى المنفى بعد رحيل فرنسا، ظلّ بعيدا يجرّب الكتابة في كلّ مـــرّة بشـــكل مختلف، مع أنّه لم يشذ أبدا عن هموم الوطن و عن مشاغل الجزائريين عموما.

لقد كانت نصوص ما بعد 1962 متنوّعة و مثيرة للاهتمام و هذا ما دعا الباحث إلى التركيز عليها دون غيرها. فقد قال النقاد عنها إنّها نصوص عجائبية مـــــرّة وقالوا سريالية مرّة أخرى ثم رمزية، لذا أراد الباحث أن يتحقّق من الأمر فـــراح يسأل عن معنى الـــ "عجائبي" fantastique خصوصا و عن مدى صحة هـــذا الوصف. وكان عليه أوّلا أن يحدّد هذا المفهوم و المصطلح الدالين عليه و أن يرصد دلالاتهما و قدرتهما على التطبيق الإجرائي.

و مع أنّ العجائبي ظلّ مفهوما منفلتا عن التحديد الأكاديمي منذ الوهلـــة الأولى فإنّ النقاد حاولوا أن يجدوا له تعريفا واحدا جامعا و مانعا، لكنهم ما استطاعوا، فـــ"تودوروف" نفسه، وهو صاحب السبق في التأصيل للمفهوم من خلال كتابة المشهور"مدخل إلى الأدب العجائبي"، يتناول نصوصا سردية ذات حمولات معرفية مختلفة: في أجوائها ما هو مرعب ومخيف حقّا، لكن في حضارة أخرى لا تقاسمنا

الهموم ذاتها والإشكالات نفسها. لذا فإنّ تلك التحديدات الدقيقة الموجـــودة في هذا الكتاب، ستجعلنا نشعر بعذابات منهجية ونحن نقرأ أعمال محمـــد الـــديب، لنجد في الأخير أنّ العجائبي لديه ليس سوى طريقة في الاشتغال أو وظيفة مـــن الوظائف المتعدّدة للسرد، فمكوّنات الخطاب العجائبي بالنسبة لـــ"تودوروف" هي المكوّنات نفسها للخطاب الروائي عامة، بحيث أنّه لا يصبح "تيمة" ومادة للحكي فحسب، بل يتعدّاه ليصبح شكلا من أشكال السرد المتعدّدة وطريقـــة في البنـــاء الداخلي للنص.

لقد جعلت تحديدات "تودوروف" النقدية، من العجائبي مكوّنا خطابيا يشتغل في الملفوظ القصصي إذن، وجعلت منه واحدا من البنى التركيبية للنص الرّوائـــي، بالإضافة إلى كونه مادة وموضوعا للحكي. لذا كان البحث عن مظاهر تجسّـــده في النصوص بهذا المعنى، يستدعي بداية، الإلمام بجميع مكونات الرواية. الأمر الذي كان صعبا، بحيث أن الفصل المنهجي بينها جميعا، لم يكن إلاّ صوريا وتجريديا، بل هدفا إجرائيا وفقط، لأنّه أمام التعدّد الهائل في المناهج والنظريات الـــتي تقـــارب السرد، يقف الباحث في حيرة من أمره، ولا يسعه إلا أن ينتهج طريقـــة انتقائيـــة متجنّبا الخلط بين الأفكار والمذاهب.

لقد وقع الاختيار على "تزيفتان تودوروف" بوصفه واحدا من النقـــاد البنيـــويين المهمّين، للاستعانة به على تحليل الشكل الروائي وعلى إبراز مظاهر العجائبي وذلـــك لسببين واضحين هما:

أ- أن هذا الناقد قد ألّف في نظرية السرد في إطار ما عُرف عن البنيويين بالشِّـــعرية "la poétique".

ب- وأنّه ألّف أيضا في العجائبي محاولا الإحاطة به من الناحية اللســـانية البنيويـــة المحض.

لقد كان "تودوروف" منخرطا تماما في تأسيس المشروع الشّعري العام الذي ابتدأه الشكلانيون الرّوس، والذي يمكن أن نسمّي موضوعه الواسع اليوم بعلم إنتاج وتفسير الخطابات، وشروط انبثاق المعنى مهما تعدّدت تمظهراته وتغيّرت. لقد كان وهو يكتب حول العجائبي يندرج في الإطار العام للشعرية المهتمة باستخلاص القوانين الكلّية التي تتحكّم في بنية النصوص. وكان يبحث، منذ ترجمته لنصوص الشكلانيين الرّوس ومنذ كتابه "الشعرية"، في مفهوم "الأدبية" وفي علاقة الأدب بوصفه خطابا متميّزا عن الخطابات الأخرى وفي علاقته بالتاريخ والعلم، والحقيقة، وفي المسألة الإجناسية وفي شروط إنتاج وتفسير الخطاب الأدبي[1]، وقد اقترح أيضا نموذجا معروفا في دراسة وتحليل النصوص، بحيث قسّم النص إلى ثلاثة مظاهر[2]، أو مستويات تتمظهر في تداخل علائقي معقّد، لأنّها لا توجد منعزلة إلاّ في التحليل، ولم يكن الهدف منها سوى الكشف عن البنى الأدبية، الثاوية وراء كثافة النص، كما أن هذه المظاهر الثلاثة لم تكن ملاحظتها إلاّ باعتبارها تجسّم بنيةً مجرّدة متداخلة، ومنتظمة داخل النصوص الأدبية.

1-أولّها المظهر اللّفظي: ويكمن في الجمل الملموسة، من مستويات صوتية ونحوية. يطرح هذا المظهر نوعين من القضايا:

- مشاكل الملفوظ ويدعوه "تودوروف" بالأسلوب "بالمفهوم الضيّق للكلمة".

- و المشاكل المتعلّقة بسجلاّت القول، أي بالكيفية التي يعرض بها السارد قصّته، معطيا أهمية مثلا لعناصر لفظية معينة وتاركا أخرى مهملة ومثل ذلك

[1] ينظر مقدمة المترجم . ت. تودورف . مدخل إلى الأدب العجائبي . ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام. الرباط. المغرب. ط 1. 1994. ص:11.

[2] ينظر عثماني الميلود . شعرية تودورف. منشورات عيون الدار البيضاء. المغرب. ط 1. 1900. ص: 26.

استعمال مستويين لغويين اثنين - الفصحى والعامية- ومن أهـــمّ مقـــولات سجلاّت القول:

2-مقولة الملموسة والتجريد، أي تحديد نوع العمل التخييلي، هل هـــو واقعـــي أم خيالي.

ومقولة حضور أو غياب المظاهر البلاغية، أي كثافة النص **opacité** أو شفافيته، ممّا يساعد على فهم درجة تصويرية الخطاب الأدبي **Figuralité**.ومقولة حضـــور أو غياب التناص الموجود أو الغائب بين خطاب لاحق وبين خطاب سابق.

ثم هناك المظهر التركيبي. وهنا يتم الحديث عن التأليف **la composition** أكثر من أي شيء آخر وعن الانتظام الزمني للأحداث بواسطة تتابع الوقائع التي يستحضـــرها الخطاب الإحالي المرجعي أو التمثيلي الذي يهتم بالبعد الزماني للقصة أو الحكي، كما يهتم أيضا بالانتظام المكاني كأشكال التناظر والتدرج والتناقض الذي يقيمه النص من أجل هندسة المكان* .

لا ينسى "تودوروف" أن يضيف المظهر الأخير للنص وهو الدلالي **sémantique** ، وهو من أكثر المستويات تعقيدا لأنّه يؤسّس للاشتغال على محمولات الأثـــر الأدبي، ولأن الدراسات اللسانية أبعدته مهتمة بالنص. ويبحث هذا المستوى في الكيفية التي يدلّ النص بها على موضوعاته كما يبحث عن الوجه الذي تنتظم فيه دلالات الآثار.

وعلى الرّغم من أن النص التخييلي عموما، قد يشير أو يمثّل خارجا ما، إلاّ أن النسق الرمزي الذي تشكّله الكلمات، يمتلك خاصية مستقلّة، ويأخذ الترميز وجوده مـــن مصدرين اثنين هما.

---

* . سيحاول الباحث التركيز على هذا الجانب لاعتبارات عدّة منها أن تجربة المنفى في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية تجربة في المكان.

الأول: من النص ذاته.

الثاني: قد يتعلّق بالتفسير والتأويل وما يتعارف عليه الناس من معنى للكلمات. و يشير هذا المظهر بطبيعته إلى إشكالية واقعية ما يحيل عليه النص وإلى دلالاته أو عدم واقعيته، كما يحيل أيضا إلى جدل علاقة الواقع بالحقيقة. ومن المؤكد أن البنيويين قد فصلوا في ذلك، عندما اعتبروا الآثار لا تعكس إلاّ واقعها الخاص، فهي كما يقولون، تخلق عن طريقة اللعب الجميل باللّغة عالما له رموزه الخاصة، فالنصوص برأيّهم لا تمثّل الواقع بل تخلق واقعا جديدا. لهذا فإنّ "تودوروف" يحدّد مفهوم التيمة "thème" باعتباره مقولة دلالية قادرة على الحضور على طول النص وحتى في مجمل الأدب.

لقد كان من غير الممكن التخلّص من استعمال مقولات غير أدبية كي نصف الموضوعات الأدبية مثل التحليل النفسي أحيانا، أو الأساطير وغيرها.. عندما كنا نحاول استخلاص التشابه الحاصل بين العمل الأدبي وأنظمة العلامات الأخرى، لكن ذلك لم يمنعنا من العمل على إظهار أصالة النصوص النوعية.

و منه فقد كان الاعتماد على هذه المظاهر الثلاث في تحليل النصوص التخييلية الروائية، ذا فائدة كبيرة بخاصة في مجالي التصنيف والتحديد، مع الحرص على مراعاة طريقة اشتغال العجائبي في المتن السردي. والحقّ أنّه عندما تحدّد الأشكال والمفاهيم فيما يتعلق بالعجائبي فإنّ مستويات كثيرة ستتداخل عندما نريد مقاربته. منها:

- إشكالات المحتوى الدلالي لهذا النوع من التخيّيل الذي يعتمد على المظاهر فوق الطبيعية التي تعيد النظر في الطرق المشتركة للإدراك. مما يأزّم الفهم للواقع.

-إشكالات المقاربة النصية أي: إلى أي مدى يمكن أن نصل عند تحليل هذا النوع من الأدب وبأيّ وسيلة بنيوية؟.

ثم إشكالات القراءات النفعية أي: التأثير الذي يمارسه العجائبي في النصوص على القارئ باعتبار هذا الأخير يعدّ عنصرا مهمّا في تحديد هذا الصنف الأدبي كما سيأتي.

إن انزلاق هذه المستويات وتداخلها، لا يجعل مهمة القراءة سهلة؛ ففكرة العجـــائبي بطبيعتها غير قابلة للتعريف النهائي[1]، ولا يمكن القبض عليهـــا بســـهولة لأن هـــذا المصطلح متعدّد ومفتوح على تغيّرات كثيرة، فهو يستعمل كمرادف للرائع والمدهش في كل الأجناس الأدبية، وهي صفات غير قارة، مما يجعل النقد الأدبي يتهيّبها ويخشى اشتغالاتها المبهمة، كما أن مفهوم العجائبي يتزلق دائما إلى تصوّرات أخرى كتلـــك "الأنثروبولوجية"مثلا فـــ "جلبير دوران" يتحدّث عن العجائبي باعتباره صـــنفا مـــن الإدراك المرتبط بالتفكير السحري[2].

وإذا ما اعتبرنا العجائبي جنسا أدبيا خالصا، يرتبط ظهوره التاريخي بالرومانسية فهنا لن يكون صفة أو مفهوما سحريا للتفكير، بل سيكون اتّجاها جماليا حاضرا في كـــلّ العصور، يشتغل في كلّ الحقول المعرفية المتنوّعة محتفظا بنفس الإشـــكالات المتعلّقـــة بحدوده .. بحيث يمكننا الحديث عن رسم، وسينما عجائبيين ... و مع ذلـــك قـــد يستعمل المصطلح أيضا صفة للشعور الذي ينتابنا ونحن نطّلع على نوع معـــيّن مـــن الحكايات المخيفة. كما يستعان به لفهم الأثر الأدبي الذي آثار ذلـــك الشـــعور: أيّ يستعمل صفة للسبب وللنتيجة معا.

والسؤال الملح دائما، هل هو جنس أدبي أم طريقة في الحكي؟

إن النقد الغربي عموما يبقى متشبّثا بكونه جنسا أدبيا محاولا أن يعطيه تصـــنيفا وأن يحدّد له الأسس التي ينبني عليها. والنقد الإنجليزي بالخصوص يتمثله بشكل أوسع فهو بالنسبة له يعدّ شكلا أساسيا للخطاب التمثيلي (الذي يحيل على الواقع) أي بوصـــفه نوعا من الخطاب الأدبي الذي ساد القرن الثامن عشر، موضوعه كلّ ما هو مرعـــب من "مصاصي الدماء"، و"البيوت المسكونة" و غيرها. مع أنه ليس مرتبطا ضرورة بهذه

[1] Denise Mellier. la littérature fantastique. Ed du seuil. Coll mémo. Fév.2000. page : 08

[2] Gilbert Durant. Les structures anthropologique de l'imaginaire. BORDAS. 1978. p :435.

المواضيع، بل يتنافذ في عرف الإنجليز مع الحكاية الدينية العجيبة، ومع أدب الخيـــال العلمي، وغيرها من الأصناف التي تعيد النظر في طرائق التمثل الأدبي للواقع.

لهذا هناك موقفان نقديان:

-موقف يحصر العجائبي وهو يحاول أن يعطيه تعريفا دقيقا، وهو بهذا سيحصي بعض النصوص ويحتفظ بها، ويقصي نصوصا أخرى. وهي مقاربات نقدية تصـــنّف هـــذه الحكاية أوتلك بأنّها عجائبية وتعمل على أن تبيّن أجناسا أخرى متاخمة لها، فترتّـــب النصوص بحسب مادتها، وظاهرها، فهذا عجائبي خالص، وهذا عجائبي واقعي، وهذه حكاية للرّعب، وهذه حكاية عجيبة وهذه خرافة .. مما يثير مشاكل أخرى تتعلّـــق بتحديد هذه الأجناس أيضا.

-موقف آخر لا يقصي شيئا، وهو تكاملي ينطلق من ذلك اليقين بأنّه يوجد استعمال واسع ممتدّ للمفهوم عند القارئ والناقد والمنظّر. وهو مفهوم يطلق على أنواع كثيرة من النصوص المختلفة بشكل كبير فيما بينها، وإن كان هذا الموقـــف يأخـــذ بعـــين الاعتبار الاستعمال المتواتر منذ القرن الثامن عشر لصفة العجائبي، فيُقاربه من الوجهة "الدياكرونية""diachronique" فيبحث في تطوّر شكله ومادته، ليفهمه من حيث الوجهة "السانكرونية" "synchronique" فيرصد اتّجاهاته واستعمالاته الأدبية[1]، ممّا يعني أن هذه المقاربة تحاول أن تستثمر هذا التنوع وهذه التناقضات للأشكال فيمـــا بينها وتحاول أن تستخلص ترتيبا دقيقا بدلا من التساؤل عن مفهوم قار للعجائبي.

ولهذا يُدخل هذا المفهوم النقدَ - نظرا لطبيعته المنفلتة - في متاهة الأســـئلة حـــول تعريف الجنس الأدبي، وحول طرق التحليل، إنّه يثير أسئلة النقد ويعيـــد النظـــر في الأشكال والتأويلات.

[1] Denise Mellier. la littérature fantastique. P :10

انطلاقا من هذا كلّه اخترنا روايات "محمد ديب" في مرحلة ما بعد الاستقلال من سنة 1962 إلى سنة 1994 و السبب هو أن هذه الفترة شهدت في حياة الكاتب تحوّلات كثيرة على المستوى الشخصي و عى مستوى الرؤى و المفاهيم المتعلّقة بالكتابة. فقد غيّر "محمد ديب" من قناعاته الجمالية منذ الاستقلال و لم يعد ينتمي إلى تيّار الكتابة الواقعية الذي سبق و أن أسّس للرّواية الجزائرية الجديدة المكتوبة باللّغة الفرنسية. و السبب هو رؤيته المغايّرة التي كان يملكها منذ نصوصه الشعرية الأولى حول مفهوم الكتابة الشعرية و الرّوائية عموما. لم يكن ديب مقتنعا بالبقاء في الجزائر بعد الاستقلال إذ أن تجربته باعتباره مبدعا كانت تعنيه هو قبل الانخراط في خدمة السلطة من أجل مشروعها الأيديولوجي القومي الاشتراكي آنذاك. بل راح يتوخّى الحذر من الإعلان عن قناعاته السياسية و راح يهتم بالمسائل الشعرية و الفلسفية الكونية.

يقول "ديب" دوما: " إنّ الكاتب لا يعلّم شيئا، بل على العكس من ذلك، يمحو لك ما تعلمته، إنه لا يعطي الأجوبة بل يثير فيك الأسئلة"[1] و في حوار له سنة 1971 قال لمجلة "إفريقيا الأدبية و الفنية"[2] :" لو أنّي بقيت في الجزائر كان من الممكن أنّي كنت سأغرق في الوقائع المحلية. مع أنّي لم أختر أن أعيش في فرنسا بمحض إرادتي لأنّي كنت قد طُردت من بلدي قبل نهاية الحرب التحريرية بقليل..فانّي وجدت فيها ظروف الحياة و العمل المناسبين و هو ما لم أجده في الجزائر المستقلة. لقد حاولت مرارا أن استقر في وطني لكن هيهات. و اليوم ليس من السهل هناك أن تكون كاتبا."

[1]Mohamed Dib.la nuit sauvage.nouvelles.éd.Albin. Michel.Paris.1995.posface.p :246

[2] العدد18.أوت.1971 ص:14

لذا يتصوّر الباحث أن تجربة المنفى هي ما عمّق من غربة الشاعر الحقيقية والجمالية. لقد زاد ابتعادا عن هموم السلطة و الايدولوجيا و راح يناقش قضايا الإنسان الجزائري المغترب و همومه. و كان ذلك واضحا من الوهلة الأولى. و ما كانت رواية" من يتذكّر البحر" سنة1962 سوى قطيعة نهائية مع الجمالية السائدة آنذاك.بل تعمقا في البحث في إنسانية الجزائري عندما تحول الوطن إلى "يوتوبيا" وصارت الكتابة وطنا آخركما سنشير إلى ذلك في الفصول الأولى من هذا العمل .

لقد انطلق الباحث من فرضية تقول أن الغربة و الاغتراب يقوّيان من بؤرة الحلم والاستيهام بل يعيش المنفي غربة لسان و يد كما يقول الشاعر العربي، أي غربة في اللغة و الواقع و لهذا راح يبحث عن اشتغال العجائبي باعتباره قراءة مغايرة و إنتاجا لواقع آخر عبر الكوابيس و الرؤى و الأحلام التي يشترك فيها الأبطال مع المؤلف. بل وصل الأمر بـ"محمد ديب" إلى اختراع أساطير جديدة من خلال تجربته الشخصية ومن خلال الثقافات الجديدة التي عايشها. و حتى من اسمه الشخصي كما هو الأمر في "إغفاءة حواء" 1990.

لم يعد "ديب" مثقفا جزائريا ينطلق من تراثه الإسلامي الخاص فحسب، كما في " هابيل" 1977، بل صار مثقّفا كونيا عندما استعان بكل ما هو إنساني انطلاقا من تجربة التصوف الإسلامي كما هو الحال في" الطفلة الموريسكية" 1994.

أما مسألة علاقة محمد ديب باللغة فهي من الصعوبة بمكان بحيث أن الباحث لا ينطلق من شكل الصراع الدائر حول طبيعة لغة الكاتب بل من محتوى هذا الصراع. أي من خلال معاناة الكاتب في علاقته بالكتابة بمفهومها الأوسع، و انطلاقا من كون أداتها اللغة. وليس من علاقته معها من حيث شكلها "الكاليغرافي". أي أن "محمد ديب" مثل أيّ كاتب حقيقي لا تهمّه اللغة المعجمية ولا اللغة باعتبارها أصواتا بل

تشغله قضايا الكتابة و همومها والقضايا الإنسانية المشتركة بأيّة لغة كانت. إن المسألة بالنسبة له ثقافية شاملة و ليست عرقية أو قومية أو حتى جغرافية.

لهذا تطلّ علينا أعمال ديب كلّها سواء الشعرية أو الروائية بكثير من الأسئلة و تدخلنا في السياق المذكور حول القراءة الممكنة للسردي. إنّها روايات تصدم المتلقي منذ الوهلة الأولى بأجوائها الغريبة، وبهموم شخصياتها المذهلة، فهي مدهشة بطريقة حكيها وبعجائبية عوالمها، من حيث أنّها تصوّر واقعا مليئا بالهلوسات والمحرّمات[1] ومشاهد الرعّب والقتل والتعذيب. لقد كانت الروايات بما تثيره من مفارقات ومن مشاغل، انقلابا صادما لكلّ طرق فهم الواقع، إلى درجة أنها جعلت القارئ يحتار في مدى مطابقتها له من جهة كما يتساءل دوما عن احتمالية هذه العوالم من جهة أخرى. و بالإضافة إلى ذلك سيحتار في تصنيفها. فهل سيضعها في خانة الرµوايات الشعرية بما أنّها توظف اللغة الشعرية الراقية مع الصور و البلاغة الشعرية بل مع الصياغة العربية للغة الفرنسية في محاولة لاستئناسها و ترويضها حتى تكون مطواعة في التعبير عن هموم عربية خالصة؟.أم سيضعها في خانة الرّوايات الواقعية أو الخيالية أم العجائبية؟.

و لهذا ليس الحديث عن المستقبل و لا عن الاستعانة بالتراث الأسطوري الإنساني حكرا على "ديب" بل هي صبغة الكتّاب في كلّ عصر و في كلّ مكان و بخاصة اليوم، فكثيرا ما تتلاقى الشعوب في بعض المشتركات التي يسميها "جلبير دوران" بالبنى الانتربولوجية" المشتركة للمعرفة. و ما توظيف الغول و الوحش أو غيرها من الكائنات مثلا سوى استعارة لأجواء الحكي الشعبي في بعض مظاهره.

---

[1] يقول لويس فاكس: "إنّنا نتعرّف على القصة العجائبية من خلال ذلك الشعور بالمحرم الذي يطبع الحكي فيها ولا نتعرف عليها من خلال طريقة التناول فقط » ينظر: Louix vax. Chefs d'œuvres de la littérature fantastique. PU.F. 1979. P : 41

و بالإضافة إلى ذلك نتساءل: هل من الممكن أن نصنّف أعمال "محمد ديب" في خانة الرواية الجديدة التي تقص مغامرة الكتابة ولا تحكي مغامرة في كتاب؟ و من أية وجهة يمكن مقاربتها وما هي الأدوات النظرية النقدية التي يمكن بها تفكيك هكــذا نصوص؟. وهل هي روايات نفسية بما أن شخصياتها تعيش في عوالمها الداخلية الموبوءة بالقهر والحرمان والمصادرة للذات الرّاغبة في التحرّر من ربقة السجون؟أم هي روايات خيال علمي أم روايات سوداء أم واقعية سحرية على طريقة كتّاب أمريكا اللاتينية أم ماذا؟

وتبقى الأسئلة مفتوحة دائما على الممكن.

جاءت فكرة انتماء هذه الرّوايات إلى جنس العجائبي انطلاقا من هــذه الأسـئلة بالضبط لأنّه ليس العالم التخييلي هو ما يثير التساؤل عن واقعيــة أو عــدم واقعيــة الأحداث بل إنّ طرائق تقديم هذا العالم هي ما يثير أيضا. وإذا ما صنفنا هذه الأعمال في مجال العجائبي فما بقي لنا سوى أن نبحث عن الكيفية التي يتجلّى بها هذا الأخير في النصوص. بل في أيّ مستوى من مستويات الخطاب يمكن أن نجده؟ وهل ذهبــت نصوص "ديب" إلى أبعد الحدود في جعل العجائبي سمة غالبة عليها؟ بما أنها تناولــت على الخصوص مواضيع مثيرة للاستغراب والفزع، مثل قلب موازين الطبيعة وموازين التلقي بتحويل الواقع إلى كابوس و إلى ممكن في الآن ذاته.

ما كان علينا سوى الذهاب مع الرّوايات إلى أبعد من مداها تاركين لها القيــاد في الكشف عن مستوياتها. لأن المتلقي في هذا النوع من النصوص يجد أن لاشيء حقيقي خارج قراءته، وأن النص الذي بين يديه ليس إلا إمكانا للتأويل، وأنّ النص لا يــدل إلاّ على ذاته باعتباره نصّا تخييليا، و أن جماليته تكمن في ذلــك اللعــب المفــارق بإمكانات اللغة، أي: أنّه سيعتبر أنّ المؤلّف لا علاقة له بنصّــه، بــل إنّ شخوصــه ومشاغلها هي ما يهم لأنّه عندما يبتعد المؤلف ويحتجب كما يقول "بارت" "فــإن

الزعم بالتنقيب على أسرار النص، يغدو أمرا غير ذي جدوى، ذلك أن نسبة النص للمؤلف معناه إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا أيّ إغلاقٌ للكتابة... وبالعثور على المؤلف (وذلك بالكشف عن حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) يكون النص قد وجد تفسيره، والناقد ضالته"[1].

لهذا فإن التعرّف على محمد ديب والبحث عن صورته التي تقف مثل الشبح خلف زجاج الكتابة، لن يكون مجديا، لأنّه كما يقول "بارث :"ما إن تُحكى واقعة دون مرمى آخر وراء ذلك، ودون بغية التأثير المباشر في الواقع، أي في النهاية، خارج كلّ وظيفة، اللّهم الوظيفة الرمزية، فإنّ هذا الانفصال سرعان ما يحصل، فيفقد الصوت مصدره ويأخذ المؤلف في الموت وتبدأ الكتابة"[2]. وانطلاقا من هذا التصوّر الذي يفضي إلى النص لا غير فإنّنا يمكن أن نفسّر فيما يلي من الفصول ذلك الاستئناس بأدوات التحليل البنيوي المتعدّدة ممثّلة خصوصا في الناقد "تودوروف" باعتباره نموذجا يملك طرقا للتصنيف والتحديد تساعد على الانتهاء إلى هامش للتأويل الموضوعاتي للرّواية.

لن يحاول الباحث في هذه الدراسة تقويل النصوص ما لم تقله، بل سيترك لها أن تكشف له عن أدواتها وحدها، فتملي عليه الاهتمام بجانب ما أكثر من الآخر، لأنّ الإشكالات في الخطاب العجائبي متعدّدة و متنوعة بتنوع الرّوايات. والدراسة لن تفعل شيئا سوى أنّها تتركها تتحدّث عن نفسها بنفسها و ما علينا سوى أن نتبع مسارها. ذلك أن الكتابة كما يقول رولان بارت "لا تتطلّب سوى الفرز والتوضيح، وليس فيها تنقيب عن أسرار، فالبنية يمكن أن ترصد وأن تتابع خيوطها في جميع لغاتها.

---

[1] رولان بارت. درس السيميولوجيا. ترجمة عند السلام بن عبد العالي. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط 2. 1986. ص: 86.

[2] المرجع نفسه ص: 81

لكن ليس فيها عمق ينبغي التنقيب عنه، إن فضاء الكتابة ينبغي مسحه لا اختراقـــه. والكتابة ما تنفكّ تولّد المعنى لكن بقصد تبخيره.. إنّها لا تفتأ تحرّر المعنى"[1].

هكذا فهذه الدراسة لا تزعم أن الاعتماد على مقولة المظاهر الثلاث هـــي الرؤيـــة المنهجية الوحيدة الممكنة، بل تؤكّد على أنّها ليست إلاّ تقسيمات إجرائية الهدف منها إبراز الطرح الذي استدلّت به حول المفهوم الأدبي للعجائبي باعتباره بنية نصية بلاغية تصنع لغةَ النص وتتراءى له بوصفه مظهرا تركيبيا.و افترضت طبيعـــة الموضـــوع أن الكشف عن العجائبي في الروايات لا يتم إلا بالصورة التالية:

المدخل: و فيه سيتم تحديد للعجائبي وذلك بمقارنته مع مفهوم مجـــاور لـــه وهـــو "العجيب" لاعتبارات عديدة منها:

التشابه في الوظائف منها تلك الظهورات فوق الطبيعة. بالإضافة إلى أن الكتّاب كانوا يستخدمون "العجيب" للتأثير على القارئ وذلك لأحداث الانفعال ذاته التي نجـــده عندما يتعلّق الأمر "بالعجائبي".

سيعرض هذا المدخل إلى هذه المفاهيم منذ العصور الوسطى عند الغرب وصولا إلى بداية القرن الثامن عشر أين ظهرت أهمّ الآثار العالمية الممثّلة لهذا الجنس حيث وظّف "العجائبي" بوصفه رؤية للوجود وليس باعتباره وظيفة جماليـــة خالصـــة "القـــرين " لـــ"دوستويفسكي". وجلد الخيبة "لبلزاك". وقصص "إدغار ألان بـــو" وفاوســـت" "لغوته" و حكايات عجائبية لـــ"هوفمان" وغيرها.

ثم سيكون البـــاب الأول بفصليه الأوّل و الثاني مميّزين بالجانب التطبيقـــي المباشر من خلال محاولة رصد اشتغال العجائبي في تجربة "محمـــد ديـــب" مـــن 1962 إلى 1994. و السبب في اختيار هذه الفترة بالذات هو أن هذا الروائي الجزائـــري مـــرّ بمراحل عديدة متقلّبة لكنّها متواترة بحيث يسهل رصد تجربته عـــبر الســـنين بعـــد

[1] المرجع نفسه. ص:86.

الاستقلال. لقد مرّ من المرحلة الواقعية في الثلاثية المشهورة إلى العجائبية الرمزية أو السريالية كما يسمّيها البعض ثم الواقعية الجديدة ثم الإنسانية ثم الصوفية.. و مع أنها تصنيفات عامة الهدف منها التحديد المنهجي لا غير. إلاّ أنّ الباحث لم ينطلق من هذه الأفكار بل تصوّر أنّ هناك مرحلة للاشتغال للعجائبي باعتباره "تيمة" thème من جهة و باعتباره طريقة في السرد، أي بكونه موضوعا في الخطاب من جهة وشكلا له من جهة أخرى. أي أنّ الباحث سيلجأ إلى تأكيد فرضياته انطلاقا من المظهر اللفظي بالتركيز على التناص في البداية ثم على التمظهر البلاغي من خلال صفات الشخصيات ثم من خلال علاقاتها عند التعرّض للمظهر التركيبي الذي يبحث في خصائص السرد وطرق الحكي.

و ستركز الدراسة أيضا على طبيعة علاقات بين الشخصيات مبرزة انطباع العجائبي في كلّ ذلك. مع التأكيد على الاستعانة، دون إدعاء الكمال، بطروحات كلّ من "فيليب هامون" و "غريماس" في مفهومه عن الفواعل les actants و عن طبيعة العلاقات الثلاث، مثل علاقة التواصل، وعلاقة الرغبة، وعلاقة الصراع، باعتبار الشخصيات عوامل. وذلك بالاسترشاد بشروح "حميد الحمداني"، و"حسن بحراوي" و "شعيب حليفي". كما استعانت الدراسة أحيانا بالمثال الوظائفي "لفلادمير بروب" الذي تبدّى مناسبا جدّا للرّوايات لأنّها اعتمدت على طرائق السرد العجائبية، ولأن الوظائف كانت ملتحمة، ومترابطة تستقطبها غاية واحدة هي إصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل. وستكشف الدراسة بالتطبيق عن تمظهر الاختبارات الثلاث في تركيب الروايات.مثل الاختبار الترشيحي والاختبار الرئيسي و الاختبار التمجيدي.

لقد طوّر "غريماس"، هذه الطروحات واستعار أنواع الاختبار هذه من "فلادمير بروب" ومن خلال التمييز بين الفواعل وبين الشخصية الرئيسية الفاعلة. ورتّب الشخصيات التي لها صلة بالبطل الفاعل إلى تلك التي تسعى إلى إفشال مسعاه وإلى

أخرى تساعده أي: إلى مساعدين وإلى مانعي المساعدة. لـــذلك ســـتحاول هـــذه الدراسة الاستفادة من كل هذا وستحاول تطبيقه بحسب درجة تمثّلها له، دون إدعاء الإحاطة التامة به ، واضعة هدفا رئيسيا هو الكشف عن العجائبي من خلال المكـــان والزمان و طبيعة علاقات الشخصيات.

يتشابه الفصل الأول و الثاني في طريقة العمل، حيث يرصدان العجـــائبي في مجمـــل أعمال ديب لكنّهما مختلفان في رصد المراحل إذ أنّ الثاني يتناول نصوص الشمال أين لم تعد الإحالة إلى الوطن موضوعا للحكي بل أصبح المنفى وطنا ثانيـــا في الثلاثيـــة الجديدة التي تبدأ بـــ"هابيل" 1977 ثم "ســـطوح الاورصـــول"1985 ثم "إغفـــاءة حواء"1989. و قد رصد الباحث في هذا الفصل طبيعة المنفى و أثره في تغيير تركيبة الشخصية الروائية و حاول التعرّف على همومها باعتبارها شخصية شبحا، تشـــظّت هويّتها و لم تعد تؤمن سوى بذاتها المنفية وطنا.

أما الباب الثاني فكان للتطبيق خالصا على الخطاب العجائبي محاولا رصده في عملين مهمّين، اعتبرهما النقاد من أهمّ النصوص العجائبية في تاريخ الكتابة الجزائرية باللغـــة الفرنسية، لما تميّزا به من طرح مخالف تماما للذائقة الجزائرية آنذاك. فبهما قطع "محمد ديب" الصلة مع الكتابة الواقعية النضالية. و هنا رصد الباحث مســـتويات الخطـــاب المتعدّدة و تتبّع ما يدلّ على أثر العجائبي فيها من خلال عرض حالٍ عن مســـتويات الخطاب الروائي عموما كاللفظي و التركيي و الدلالي وذلك مـــن خـــلال تجسّـــد العجائبي في عنصرين مهمين في بناء الرواية وهما الفضاء والزمن، ممّا استلزم الكشـــف عن دلالات كلّ منهما أوّلا ثم البحث عن تجلياتهما ثانيا.

ركز الباحث في الفصل الأول على المكان و انطلق منه فتتبّع أثره في مجمل روايـــة "من يتذكر البحر" 1962 ثم انتقل إلى الفصل الثاني حيث ركز على الطبيعة الشعرية لرواية " جري على الشاطئ الموحش" 1964 مبرزا طبيعـــة العلاقـــة فيمـــا بـــين

الشخصيات و دلالاتها من خلال وصفها. ثم بوصف الطبيعة الإشكالية لمفهوم الجسد بينها. و لقد كانت هذه المرحلة من أصعب المراحل لأنّنا حللنا ملمحا واحدا من ملامح المظهر الدلالي للنص وهو الجسد. ومن خلاله قد تبرّر الكشف عن دواعي الدراسة الموضوعاتية للنص. كما قد تحدّد مفهوم "الجسد العجائبي" وتمظهراته في النص.

تتوسّل نصوص "محمد ديب" باعتبارها نصوصا "مغاربية" باللغة الفرنسية وتكشف بها عن العوالم العجائبية، ممّا جعل منها أعمالا صعبة المراس، لكنها بعيدة تماما عمّا يمكن أن يظن أحد أنّها عوالم "إكزوتيكية" Exotique الهدف منها هو امتناع القارئ الغربي. بل بالعكس من ذلك فقد اختلف محمد ديب مع دار النشر "لوسوي" le seuil لهذه الأسباب و فسخ العقد الذي جمعه بها سنين طويلة لأنها طلبت منه أن يغيّر من مسار كتابته، لهذا هاجر إلى "فلندا" و راح يعيش من ترجماته للأدب الفنلندي. بل راح ينشر منذ ذلك الحين في دار تجمع التراث العربي و تترجمه إلى الفرنسية و هي "دار سندباد" " Sindbad". لقد دافع محمد ديب عن خصوصيته ككاتب متأمل دوما و أخلص لثقافته العربية الإسلامية و لقضاياها مثل القضية الفلسطينية و لنا في " ديوان "فجر إسماعيل"1996 الذي أهداه إلى أطفال الحجارة أكبر دليل على ذلك. بل إن نصوصه الأخيرة مليئة بالتروع الصوفي الإسلامي المستعين بالقرآن الكريم من خلال التقاطعات و الاشتغال البلاغي والصور و رمزية الشخصيات الإسلامية. ثم إنّ الأمر أعقد من ذلك بكثير بحيث أن أجواء النصوص التي تدارسها الباحث تظل جزائرية عربية خالصة، لا يزال السحري والعجيب والعجائبي يشكّلون فيها بنية التفكير ويصنعون المخيال ويحدّدون طرائق الإدراك لله وللوجود وللإنسان.

و لهذا السبب كانت النصوص تشكّل بلغتها الفرنسية، مسافة للتلقي، يحتاج المرء فيها إلى جهد ذهني مضاعف للتخلص من الأحكام المسبقة عن كلّ ما هو مكتوب

بالفرنسية، محاولا التخلّص من الجدل القائم حول أصالة أو عدم أصالة النصوص المكتوبة بهذه اللغة عن الجزائر، لأن هذا الأمر لم يكن موضوع الدراسة بل كان الهدف الأساسي هو البحث عن مستويات توظيف العجائبي في النصوص و كيفية اشتغاله لا غير.

في الأخير لا يمكنني إلا أن أوفي كل ذي حقّ حقّه، فقد مرّت سنين طويلة قبل أن انتهي من هذا العمل الذي لا يدعي الكمال أبدا، و الفضل يعود بالدرجة الأولى إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور "محمد عباس" لما كان يوليني به من جميل الرعاية وكرم الطبع العربي الأصيل و من تسامح و عفو. لقد خرجت هذه الرسالة إلى العلن برعايته، فأرجو من الله أن تساهم في توسيع البحث في مجال العجائبي و في تبيان خصوصية الكتابة عند محمد ديب.

و لله الفضل و المنة.

حسين علام

ماي 2011

المـــدخل

في المفــاهيم الشعرية للعجائبي

1.1 مدخل منهجي:

يشكل الانفتاح على تحديد العجائبي مغامرة ضرورية للولوج إلى صميم الإشكالية وذلك بتوجيه أسئلة كثيرة من زوايا مختلفة من اجل كشف اشتغاله الداخلي و من ثمة أثره في البنية و المفهوم المتعلقين به. و من شأن هذه التحديدات أن تسمح بتأسيس مقاربات أولية تعين الباحث على قراءة روايات محمد ديب في ضوء طروحات منسجمة مع نفسها. فبالإضافة إلى كون العجائبي مفهوم ثقافي عام يتغذى من المخيلة و من الرؤية و التصور الذي يحمله الإنسان في كل مكان عن الوجود فهو " يكتسب أهميته أيضا من خلال تواصله العميق مع القضايا و الأسئلة التي تبتغيها معرفة الإنسان و امتحانه على جسر المفارقة والتردّد: أسئلة تجعل المصائر موضع الشك، و تخترق هذا الشك بأحداث فوق طبيعية"[1] لا تعطي أجوبة بقدر ما تثير مزيدا من الأسئلة.

و بالتالي هناك مجموعة من القضايا تتبادر إلى الذهن عند التعرّض للعجائبي"Fantastique" منها : هل هو جنس أدبيّ له حدود ومقاسات وله بدايات ونهايات؟ أم أنّه صنف جماليّ له وظائف معيّنة داخل أيّ نص من النصوص السردية؟ وكيف يشتغل داخل النصوص الأدبية ؟. وهل هناك عجائبي شعري كما أنّ هناك عجائبي سردي؟و ما هو تاريخ علاقة هذا المفهوم بالنقد الأدبي؟

لا يزعم الباحث القدرة على الإجابة وحده عن كلّ هذه الأسئلة. لذا سيفضّل الاعتماد على مناقشات أهمّ مَن تعرّض لهذا المفهوم بالتصنيف والتحديد. و لا بد أنّهم كُثر، وبخاصة في النقد الفرنسي[2]. حتى أنّه إذا ما أراد أيّ أحد التوسّع أكثر،

---

[1] شعيب حليفي. شعرية الرواية الفنتاستيكية.دار الحرف. القنيطرة. المغرب ط2. 2007 ص:45

[2] يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- Denis Méllier. La littérature Fantastique. Ed. du seuil. 2000
- Louis Vax. L'Art et la littérature Fantastique . P.U.F. 1960.
- Max Dupray. Du Fantastique en littératures. Ed. PU.1990.
- P.Georges Castex .le conte Fantastique en France de Nodier a Maupassant.Paris.J.Corti. 1952.
- Irene Bersiere. le recit Fantastique . Paris. La rousse. 1974.

فسيجد أنّ الغرب كلّه، يملك رصيدا هاما من الدراسات التي تتعرّض لهذا الموضوع. و الأجدر بالباحث أن يقتصر على المناقشات التي أطلع عليها. ومنها على سبيل المثال : مدخل إلى الأدب العجائبي. تزيفتان تودوروف[1] الذي سنعتمد على طروحاته دون غيره لسبب بسيط هو أن أغلب المعاجم التي استشارناها والكتب التي لجأنا إليها والمقالات أيضا، كلّها كانت تناقش تصنيفاته. و من هنا يمكن لنا رصد تطوريّة الحديث عن العجائبي في فرنسا على الشكل التالي:

– أوّلا الدراسات التاريخية مع "بيار جورج كاستكس"[2] بالإضافة إلى أعمال "روجي كايوا "R.Calloi خصوصا مقدمته المشهورة في "أنطولوجيا العجائبي" سنة1958.و كذا مقالته الهامة في الموسوعة العالمية ، كما كتب "لوي فاكس": "الفن و الأدب العجائبيين" وفيه قد أعطى بعض التعريفات التي لا تؤسّس لمشروع واضح. و مع بداية السبعينات ستظهر مجموعة من الدراسات المرتبطة بالشعرية والسرديات و التي ستبحث عن تعريف دقيق وشامل مبني على نصوص روائية بالإضافة إلى رصيد معرفي هام في "علم النفس" وما وراء "علم النفس"، ليُصدر "تودوروف" سنة 1970"مدخل فى الأدب العجائبي". وبعده بأربع سنوات ستكتب "إرين بسيير" دراسة انتقادية " الحكاية العجائبيةو شعرية المبهم" . ودراسة "جورج جاكمان" " الأدب العجائبي" 1974 و قبل ذلك بسنتين كان قد صدر عدد خاص من مجلة " أدب"literature وهو العدد: 08سنة 1972 الذي سّجل فيه "جان بلمين نويل" دراسة هامة ستعيد لمفهوم "الغرابة المقلقة" مكانته كمصطلح "فرويدي". مثلما ظهر عدد خاص عن العجائبي في مجلة "ماغازين ليتيرير" العدد 66.سنة 1972 و عدد خاص في مجلة "Europe" "أوروب" رقم: 611 مارس .1980 ليسجّل فيه

[1] تزيفتان تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بوعلام. دار الكلام . الرباط المغرب . 1993.

[2] Castex. P. Georges. le conte Fantastique en France de Nodier a Maupassant. Paris. J. Corti. 1952

"جون مولينو" نقاشا إضافيا حول الجانب الموضوعاتي للعجائبي .كما سيصدر كتاب الأدب العجائبي لـــ"جان ميتز" سنة 1990 .

هكذا انتشر المصطلح و المفهوم معا و تغيّرا و تطورّت مقارباتهما من خلال الندوات العلمية و الكتب المشتركة. "[1]. و ها الباحث يناقش مفهوم "تودوروف" للعجائبي من حيث مدى صلاحيته ومدى أدبية ما وصل إليه. لأن كثيرا من الدراسات ما كان يبنى مفاهيمه الخاصة لولا الأسّس الجديدة التي وضعها ذلك الناقد. وبالتالي، فالعودة إليه مهمّةٌ، وضرورية، إن لم نقل إنّ هذا الجهد الذي يُحاول الباحث القيام به، ليس إلا ثمرةً لأفكاره التي وجدها في كتابه المذكور. لذا سيتبّع طريقته في التحليل وسيناقش معه المفهوم و المصطلح. وذلك من أجل اكتشاف الكيفية التي يشتغل بها "العجائبي" في النصوص الرّوائية للكاتب الجزائري "محمد ديب".

1. 2 العجائبي في الأدب:

يقول تودوروف: " يتهدّد المعرفة الأدبية خطران دائمان، وهما متعارضان: فإمّا أن نبني نظرية متماسكة، لكن عقيمة أو أن نكتفي بوصف "وقائع" ونحن نعتقد مع ذلك أن أيّ حجر صغير سيساهم في بناء الصرح العظيم للعلم"[2]. فجميع المقولات الجاهزة التي نحسب أنّها منتهية، تهتزّ عند الحوار مع مقولات أخرى أكثر وثوقية من الأولى.[3]

لقد انطلق تودوروف، عندما أراد التعرض لمفهوم العجائبي، من مقولة نقلها عن "موريس بلانشو" وهي: أنه "وحده الـــكتاب مهمٌّ، كما هو: بعيدا عن الأجناس، خارج خانات النثر والشعر، الرّواية والشهادة، التي يأبى أن ينتظم تحتها، و التي يدين سلطتها في أن تثبت له مكانه وتحدّد شكله، لم يعد أيّ كتابٌ ينتمي إلى جنس، فكلّ

[1] أنظر: شعيب حليفي. شعرية الرواية الفنطاستيكية. ص:45

[2] T . Todorov . Poetique de la prose ED du seuil 1971-1978. p:117

[3] ينظر: ت. تودوروف. نقد النقد. ت. سامي ســـويدان. دار الشـــؤون الثقافيـــة العامـــة . بغـــداد العراق.ص: 117

كتاب يرجع إلى الأدب الواحد. كما لو كان هذا الأخير يحجز مسبقا، الأسرارَ والصيغ التي وجدها في عمومها". [1]

يثير هذا الاستدخال الاهتمام باعتبار أن الناقد يتلاقى في التأسيس للمفاهيم البنيوية مع هذا الكاتب. وبالتالي فهو يعضده ويستشهد به. ومن ثمة يُساهم معهُ في بناء فكرةٍ مفادُها أنه ليس ضروريا أن "أثرًا يجسد جنسه بأمانة، ذلك أن هذا الأمر ليس إلاّ احتمالا... بل يُمَظهر أكثر من مقولة واحدة. يعني أكثر من جنس"[2]. هل يعني هذا أنّنا يمكن أن نعتبر العجائبي جنسا أدبيا تمثّله مجموعة من الآثار؟ أم أنه مقولة خارج النصوص، التي تنتظم وحدها في آثارٍ لها وصفها الخاص باعتبارها جنسا. يعتبر "تودوروف" العجائبي جنسا أدبيا مستقلا كأنّه "بصدّد الحديث عن الرّواية أو ملحمة أو التراجيديا أو غيرها من الأجناس بامتياز"[3]. ولـــهذا الاقتراح اعتبارات منهجية، بحيث يريد الـــناقد أن يصف، ويصنّف مستجيبا لقناعاته البنيوية. هذه التي يتموضَع العجائبي بالنسبة لها. كما يتموضَع بالنسبة للقارئ والنص والتأويل.

و"تودوروف" يتعرّض لآراء من سبقه من النقاد الذين عرّفوا العجائبي وذلك باقتضاب شديد. وهو يختار ملمحا واحدا من مجمل عناصرَ كثيرة يحتويها العجائبي بوصفه تجربة داخل الـــنصوص وخارجها. وهنا نحن نقصد تجربة الـــقراءة والـــتأويل بالـــنسبة للقارئ الحقيقي والقارئ المحتمل. لأنّ تجربتهما في التعامل مع النص تحدّد أيضا مصير العجائبي الذي يكون مُوكلا للقارئ كما سنرى. فهو يورد مقولة لإحدى الألمان تدعى: "أولغا ريمان": تقول فيها " إنّ البطل في الحكاية العجائبية يشعر بشكل متواصل وبجلاء، بالتناقص بين عالمين، عالم الواقعي، وعالم

[1] ت. تودوروف، عن مدخل للأدب العجائبي، ت. الصديق بوعلام،.، ص: 31.
[2] المرجع نفسه، ص:44
[3] المرجع نفسه ص:20.

العجائبي وهو نفسه مندهش أمام الأشياء الخارقة التي تحيط به"[1]. كما يضيف نقلا عن "بيار جوج كاستكس" في كتابه "الحكاية العجائبية في فرنسا" :"يتميّز العجائبي .. بتدخلٍ عنيف للسرّ الخفيّ في إطار الحياة الواقعية"[2].

ويستشهد تودوروف كذلك بمقولة "لروجيه كايوا" في كتابه "في قلب العجائبي". وهي:" إنّما العجائبي كلّه قطيعة أو تصدّع للنظام المعترف به واقتحامٌ من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدّل"[3]. وتبدو هذه المقولات متشابهة فهي تشير إلى ما هو مبهم ومستغلق ومخيف ولا واقعي. يعتمد تودوروف على "الـمخطوطة المعثور عليها في "سرقسطة" "لجان بوتوكي"[4]. وقد بنى بعض استنتاجاته على خاصية لفظية واحدة داخل "ملفوظ هذا النص" وهي "التردّد" بين التفسير العقلاني والتفسير اللاعقلاني للظواهر التي تـنْبَجسُ من رحم الواقع. هذا التردّد الذي تشعر به الشخصيات في الحكاية ومن ثمة القارئ المتماهي مع الشخصية.

ولتوضيح ذلك نورد المثال نفسه الذي ساقه "تودوروف" وهو :

أن "الفونس فان وردن" بطل وسارد الحكاية يقول إنّه بينما كان يعبرُ جبال "سييرا مورينا" يختفي فجأة خادمه "موسوشيتو". وبعد ساعات يختفي الخادم الثاني. وعندما يصل البلدة التي يقصد يؤكّد له أهلها أنّ المنطقة مسكونة بالأرواح وآخرها كانت للصَّين شُنقا منذ عهد قريب. وفي الفندق يتأهّب الرجل للنوم فإذا بزنجية نصف عارية تقتحم عليه الغرفة وتدعوه ليتبعها ليصل إلى غرفة أخرى تحت الأرض

[1] نقلا عن ت. تودورف. مدخل إلى الأدب العجائبي ت. الصديق بوعلام. ص: 49.

[2] المرجع نفسه، ص: 49.

[3] المرجع السابق، ص: 50.

[4] جان برتوكي (1761 – 1815) رحالة وعالم بالسلالة. كتب باللغة الفرنسية بحثا في العصور السلافية القديمة .1895 والمخطوطة المعثور عليها في سرقسطة 1804. وهي قصة غريبة مستوحاة من الحكايات الشرقية حيث العجائبي مشوب بالأيروسية "الشبق" وبالرعب". نقلا عن المرجع السابق. ص: 220.

حـــيث تستقبله أختان جمـــيلتان تقدّمان له شرابا وطعاما طيّبين. فيتولّد في ذهن الرجل شكٌّ بعد ذلك في أنّهما ابنتي عمّه، لكن الحكاية تنتهي عند أول صياح للديك. ويفكر "ألفونس" أن الأشباح تختفي عند الصباح. إلى هنا تبدو الحكاية من "العجيب"، إذ تقتحم الواقعَ كائناتٌ تتجاوز الفهم العقلاني للوجود، يمكن القبول بوجودها عندما تُفسّر على أنّها اشتغالات متواترة للمخيّلة البشرية، بُنيَت عليها جميع قصص عودة الأجداد والآباء، مفسّرة أيضا بعض الطروحات الدينية، إلا أن "ألفونس" هذا غيرُ مقتنع بوجود قوى فوق- طبيعية. وذلك لطبيعة تكوينه العقلاني. لكنّه عندما يسرد قصته مع الفتاتين لأحد سكان البلدة، يكتشف أن الواقعة ذاتها جرّت لهذا الأخير. فقد وجد نفسه أيضا عنـــدما استفاق صباحا، راقدا تحت المشنقة وبجانبه جثتي اللصّين. وها هو "ألفونس" يستعيد تلك الليلة ليشعر أن المرأتين اللتين بات معهما، من لحم ودم وليستا شبحين، وها هو يلتقيهما مرّة أخرى في ليلةٍ أخرى لتجري معه الحوادث نفسها ليجد نفسه تحت الشجرة مرّة أخرى. ويبدأ في التردّد الممزوج بالخوف والرهبة. و هنا يؤكد تودوروف أنّـــه: "حيـــن يخرج القارئ من عالم الشخصيات، ويرجـــع إلى ممارستـــه الخاصة (ممارســـة القارئ)" يتهـــدّد العجـــائبي خطـــر جديـــد، إنّـــه خطر ينهـــض على مستوى تأويل النص"[1]. وهو يلزمنا بإقصاء التأويلات "الشعرية" و"المجازية" ذات الطابع الرمزي أو التعليمي. وذلك لأسباب تتعلّق بتحديداته الخاصة. يقول تودوروف ملخّصا: "إن العجائبي يقتضي أن تكون شروط ثلاثة منجزة:

لا بد أن يحمل النصُّ القارئ على اعتبار عالم الشخصيات بوصفه عالم الأشخاص الأحياء وعلى التردّد في تفسير فوق طبيعي للأحداث المرويّة. ثم يكون هذا التردّد مُمثّلا بحيث يصير واحدًا من موضوعات الأثر. ويتوحّد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة. أي دون احتراز للقارئ تجاه ما يشاهد. وليس لهذه المقتضيات قيمة

[1] المرجع السابق، ص: 53

متساوية. فالأولى والثالثة تشكّلان الأثر حقّا أمّا الثانية فيمكن أن تكون غير مُلبّاة"[1]. فالعجائبي بحسب هذا التعريف لا يدوم إلا لحظة التردّد المشترك بين الشخصية والقارئ.

يبدو هذا الطرح قابلا للنقاش من خلال طروحات متعدّدة تعرّضت لهذا التحديد الذي يضع فيه صاحبُه نفسَه على مستوى التنظير والنظرية[2]. متماشيا مع فرضياته المسبقة. ساجنا العجائبي في خاصية سمةٍ رئيسية ذات طابع إدراكي هي التردّد الذي يعيشه القارئ و الشخصية معا في الأثر الأدبي وهي مقاربة من بين مقارباتٍ أخرى مشروعة تستجيب لِسمات أخرى لا تقلّ مركزية. مثل الشعور بالخوف أو إثارته على الأصح. مع الصوغ الحكائي والأسلوبِ المتميّز ومسلسلِ البحث والتوهّم والتعرّف وتحطيم قوانين العالم والعقل...[3] وليس هذا هو الاعتراض الوحيد، بل هناك من المنظّرين من يرى العجائبي من وجهة أخرى. ومنهم "مارسيل شنايدر " الذي يعرّفه، من حيث محتواه خصوصًا ومن حيث نهاياته[4] دون الالتفات إلى علاقات الشخصيات. أما آخرون فينظرون إليه من حيث تأثيراته. فـ "روجيه كايوا" يرى "أنّه يثير الفضيحة"[5] "Scandale". ويقول "لويس فاكس" مناقشا من بعيد طروحات تودوروف "إنّني إذا ما كنت أتحاشى عرض ومناقشة النظريات الخاصة بالعجائبي fantastique فلأن الفرضيات التي تشكّلها أقل ترابطا من تلك التي تصنع الرياضيات"[6]. ولأنّ المنظرين-كما يقول- عادة لا يصلون إلى النتائج نفسها من المنطلقات ذاتها. إنّه يرى أنّه مهما كانت احترازاته تجاه الأفكار العمومية فإنه "لا

---

[1] ت. تودوروف – مدخل إلى الأدب العجائبي. ت. الصديق بوعلام، ص:54.

[2] Max dupray. Du Fantastique en littératures. Ed. PU.1990 p 10.

[3] ينظر ت. تودوروف . ت. الصديق بوعلام، مقدمة مدخل إلى الأدب العجائبي. ، ص:20.

[4] Max dupray. Op.Cit. p 10.

[5] المرجع السابق، ص:10.

[6] Louis Vax . Louis Vax, L’Art et la littérature Fantastique – P.U.F. 1960.P 11.

يفهم العجائبي في التردّد بين العادي والخارق لكن في تجربة تأويل عالمين لا يتوافقان"[1].

و يبدو تودوروف مثيرًا للجدل دائما، فقد أضاف إلى تعريفه السابق شروطًا أخرى وهي: أن هناك جنسان حافان، مُتَاخمان للعجائبي الذي يكون أحيانا قابلا لأن يفقد تماسكه الـــنظري "Sa Cohérence" ويبيّنه بوصفه جنسا له حدود ومقاسات. فهو جـــــنس متنـــافد مع الـــعجيب والغريب.

أ – العجيب "Le Merveilleux"

وهو ذلك النوع من الأدب الذي يقدم لنا كائنات وظواهر فوق-طبيعية تتدخّل بلطف في السير العادي للحياة. كي تغيّر مجراه. وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكّلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدّث عن ولادة المدن أو الشعوب. ويمكن أن يُدرج في مجال العجيب حكايات الخلق الأولى في الكتب المقدّسة بالإضافة إلى المعجزات والكرامات التي يشكّل ما فوق الطبيعي إطارا لها. وكما يمكن أن تدخل في مجال "العجيب" القصص التمثيلية "Allégorie" ذات الطابع التعليمي والحكايات على لسان الحيوان"Les fables"[2] وكذا حكايات الجنيّات الخيرات "Les contes de fées" وحكايات الأشباح Les fantômes بالإضافة إلى ما يعرف بأدب الخيال العلمي "La science-fiction" . و ينظر تودوروف إلى هذا الأخير هنا من الناحية الوظيفية البحت، بحيث يرى أنّه إذا ما قرّر القارئ أنّنا يجب أن نعترف بقوانين جديدة للطبيعة وأنّنا نستطيع أن نفسّر بها الظواهر التي تنبجس من خلال الواقع. فإنّنا نبقى في العجيب.

---

[1] Ibid. p 13.

[2] ينظر للمزيـــد مـــن الإطـــلاع إلـــى J. Le Goff. Le merveilleux dans l’occident. In l’étrange le merveilleux dans l’islam médieval, colloque organisé par l’association pour l’avancement des études islamiques. Mars 1974, ed.J.A. Paris 1974, p62.

ب- الغريب "L'étrange"

وهو نوع من الأدب يرى الناقد أنّه يقدّم لنا عالًما يمكن التأكّد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه. والقرار موكل للقارئ مرّة أخرى بحيث إذا ما قرّر أن قوانين الـواقع تظلّ على حالها وأنّه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإنّنا نبقى في الغريب الذي يبهر أوّل الأمر لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا، وتزول غرابته مع التعوّد[1]. ومن الشائع " أن يوجد "الغريب المحض" في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس. فثمّة سرد لأحداث يمكنها أن تفسّر بقوانين العقل، لكنّها، غير معقولة و خارقة، مفزعة، فريدة، و مقلقة و غير مألوفة. وهي لهذا تثير لدى الشخصية و القارئ معا ردّ فعلٍ شبيهٍ بذاك الذي عوّدتنا عليه النصوص العجائبية"[2]. ويتحدّد "الغريب" باعتباره مجاورا للعجائبي وبكونه لا يحقّق إلاّ شرطا واحدا من الشروط وهو وصفُ ردود فعلٍ معيّنة مثل الخوف. فهو مرتبط بشعور الشخصيات وغير مرتبط بظهور "Apparition" يتحدى العقل. ويعطي تودوروف مثلا بأدب الرّعب المنتشر في انكلترا أثناء القرن الثامن عشر و التاسع عشر.

بالإضافة إلى ذلك فإن أخطارًا أخرى تتهدّد "العجائبي" وأوّلها "التأويل الشعري". وقد كان على الناقد إذن التفريق ما بين "التخييلي" والشعري من حيث البنية ومن حيث درجة التلقي. فهو يرى أنّ الخطاب الشعري و الأدبي عموما "غير تمثيلي"، بمعنى أنّه لا يحيل إلى شيء خارجًا عنه :"إنّ الأدب ليس تمثيليا، بالمعنى الذي يمكن أن تكون عليه جمل معيّنة من الخطاب اليومي. إن الأحداث المحكية من طرف نص أدبـي هي "أحـداث" أدبيـة وبالمثل فالشخصيات داخلية في النص"[3]. وعلى الرّغم من كون الجنس الروائي ذي طابع تمثيلي في جزء كبير منه إلاّ أنه ليس مرجعًا

[1] Max dupray. Op.Cit. P12 .

[2] ت. تودوروف، مدخل الأدب العجائبي. ت. الصديق بوعلام، ص:70.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص:84.

مطابقا للواقع. فالأحداث لا تنتظم فيه إلاّ استجابة لواقعها الخاص. وليس لها إلاّ منطقها الذي أبتدعته في انتظامها الفريد. ومنه: فإنّ الأدب لا يحيل على الواقع بل يخلق واقعا جديدًا[1].

و هكذا ،عندما يقصى تودوروف الشعر من مجال العجائبي فإنّه لا يقصيه إلاّ لأن بنيته تختلف عن بنية النص الــتخييلي الذي يستعمل عناصر الواقع عادة ليؤثّث واقعا جديدا ، على الرغم من أن بعض الشعر يتضمن عناصر تمثيلية. لكن التعارض بينهما موجود. وعند الحديث عن الشعر نعرض إلى القوافي والإيقاع والصور البلاغية وعند الحديث عن التخييل نعرض إلى الشخصيات والفضاء والزمن... لذا فإن العجائبي لن يجد سبيلا إلى الشعر "ذلك أنه يقتضي كما سلف رد فعل على الوقائع كما هي حاصلة في العالم المعروض"[2]. وليت الأمر ينتهي عند هذا الحد بل إنّ ناقدنا يضيف إلى جملة الإقصاءات "التأويلَ المجازي" "الأليغوري""Allégorique". والأليغورة هي "هي الــمرموزة التمثيلية التي تفرض معنيين على الأقل لنفس الكلمات. وهي تمثيل مجازي له مغزى أخلاقي أو ديني"[3]. كما أنّها سرد يحمل لغزًا يهدف إلى الإصلاح والــتربية، ومثال ذلك قصص "شــارل بيرو" "Charles Perrault" و"كليلة ودمنة" لابن المقفع التي جاءت قصصُها على لسان الحيوان.

إن هذا الإقصاء لجميع هذه الأجناس التي تتبادل المواقع مع العجائبي يعدّ ترتيبا حذقا حقا، جعل الحدود واضحة بين الأجناس. غير أنّ الاعتماد على مثال: "الشيطان العاشق" و"المخطوطة المعثور عليها في "سرقسطة" كدِعامات تنظّر للمفهوم، يعدّ ناتجًا عن فكرةٍ مسبقة. يعزّزها "تودوروف" بالنصوص التي تلائمُه. على الرّغم من أن كلّ

---

[1]في هذه المسألة ينظر: الرواية و الواقع .تأليف جماعي لوسيان غولدمان و آخرون.تر. رشيد بن جدو. منشورات عيون.ط1. الدار البيضاء 1988

[2]ت.تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي. ت. الصديق بوعلام، ص:85.

[3]ينظر: جرد المصطلحات في ترجمة. لكتاب تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ت. الصديق بوعلام. ص:224.

مثال كما يلاحظ "ماكس دوبري" "ينتهي بنا إلى مفهوم مختلف[1]. وفيما يتعلّق بهذا التعريف فإنّه يضع القارئ وتأثير النص عليه في الواجهة. أما فيما يتعلّق باعتبار عالم الشخصيات عالمًا لأشخاص حقيقيين، ألا يعني ذلك استبعاد اللّعب الفني باللغة؟. لأن كلّ فن هو ذلك المتخيّل، غير الحقيقي الذي يتظاهر بأنّه حقيقي.. أي أننا ننظر إليه من وجهة أدبية مما يعني أنه قبل كلّ شيء تجميع للكلمات. ولا يمكن كما يـــرى ماكـــس دوبـــري "Max du pray" : "مغالطة القارئ في ذلك إلاّ نادرًا"[2].

أمّا من ناحية علاقة العجائبي بالأجناس المتاخمة له فإن "فريد الزاهي" يرى أنّ التصنيف الذي وُضع للغريب والعجيب والعجائبي يُدخِل المحتمل واللامحتمل في إطار كتابة الغرابة عامـــة. وهو يقصد أن العجائبي ليس جنسا جامعًا لهذه الأصناف باعتباره جنسا ساميًا وهي أجناس دونية. وهذا الطرح يذهب إليه الطاهر المناعي[3] في اعتباره أن "العجيب" و"الغريب" و"العجائبي" يدخلون جميعا في كتابه يسميها "الفنتاستيكية".

يلاحظ "فريد الزاهي" أن تحديدات تودوروف النظرية تحاول الإمساك المنطقي بما لا ينصاع إلاّ لمنطقه الخاص. "مما يجعل تعريفاته غامضة وغير قابلة للتطبيق سوى على نصوص ذهنية مجرّدة. تتكئ على حضور القارئ وكأنّ القراء يتساوون في استقبالهم للنصوص وكأنّ للقارئ صورة واحدة"[4].

وهكذا فإنّ التحديدات والتصنيفات التي تبدو منتهية، لا تعني بالضرورة انتهاء المفهوم في صَوَابيّـــته المطلقة لأن ما يهمّ هو التماسك المنهجي للطرح.. فعلى الرّغم

1.Max Dupray . Du Fantastique en littérature. P :13.

2 المرجع السابق، ص:13.

3 ينظر: الطاهر المناعي.العجيب و العجاب: الحدّ و الوظيفة. مجلة مدارات. ع6/5 خريف شـــتاء 1996/1995 بتونس، ص:66.

4 فريد الزاهي. الحكاية و المتخيل دراسة في السرد الروائي و القصصي. افريقيا الشرق. الـــدار البيضاء 1991. ص: 130.

من أن تودوروف كان قد انتهى إلى جعل العجائبي لا يخرج عن مبدأ التأويل، فإنّ هناك حضورًا لشيء قد يسمّى الجوّ العجائبي والموضوعة العجائبية واللغة العجائبية.

وبالتالي فإنّه يمكن اعتبار العجائبي جزءًا من المظهر التركيبي للحكاية. أيّ أنه يدخل في بنية الحكاية أو الرّواية أو القصة. بتوظيفه كعنصر جمالي. كما تُوظّف الصور البلاغية في النصوص عامة. أي أنّ العجائبي يمكن أن يكون ناتجًا عن التركيب اللفظي واللغوي الذي يستعمله السارد للتأكيد على حالة نفسية أو رؤية أو فكرة. ولابدّ لهذه أن تتجسّد في إشارة بلاغية "تشبيه أو استعارة".. يطوّر لها السارد مشهدًا مُنْبَنِيًا على صورة ما، أراد أن يوضّحها ويوصلها للمتلقي/ المروى له داخل الحكاية. بمعنى أن الراوي يسترسل وراء استهاماته الخاصة وذكرياته[1] أو يترل في ذاته باحثا عن سند لفكرة ما عن الوجود. أو لموقف ما منه. فيجد العجائبي دليلا له ومنهاجا.

من هنا يمكن اعتبار إنتاج الخطاب الأدبي ليس إلاّ لعبة لغوية جميلة يتواطأ فيها القارئ مع الكلمات. لأنّ الواقع الذي تنتجه النصوص ليس إلاّ واقعا ورقيا.

ومثال ذلك أن العجائبي يعدّ تحقيقا للمعنى أو التعبير المجازي ويمكن أن ينهض فيما بين الصور البلاغية ومن المبالغة مثلا كما في حكاية الهندي في "ألف ليلة وليلة" الذي كان شيطانا في صورة إنسان وجلس إلى طاولة الملك فأساء الأكل، فركله الحاكم طاردًا إيّاه خارج الديوان، وقد انكمش على نفسه واختزل جسمه إلى كرة وجعل يتدحرج تحت ضربات أرجل المهاجمين من أهل القصر حتى صار خارج المدينة وكل أهل البلاد يتبعونه يركلون ويصرخون.

1يقول جيلبير دوران أن: "الذاكرة تسعى دوما إلى استعادة ماض لتصليحه، لأنّها تسمح بتصليح اختراقات الزمن واعتداءاته... فهي مجال من مجالات العجائبي لأنها ترتب جماليا الذكرى" أنظر: Gilbert Durant.Les structures anthropologiques de l’imaginaire Ed. Bordas, Paris 1984 . P : 466.

يتحوّل التشبيه هنا إلى حكاية عجيبة ينبني عليه سرد حكائي يَمْتَحُ من تلك الواقعة الصغيرة التي تتحوّل إلى ظاهرة فوق طبيعية، تنثال داخل مبنى الحكاية ككرة الثلج التي تمضي صغيرة، فتُسْرِع جامعة معها مزيدا الأشياء حتى تتضخّم بذلك الكمّ الهائل من الصور والأحداث والشخصيات التي تثير الدهشة أو التردّد أو الخوف. إنّ الخيال يشتغل بهذا النسق. فاللّغة باستعمالاتها المجازية تولِّد الخيالي. ومن ثمة فوق الطبيعي. وإذا ما وظِّف في التخيّيل (الحكي) بشكلٍّ ما –كما تبيّن– فإنّه يعبّر عن اشتغال للعجائبي. تولّد اللغة العجائبي إذن. ومن المفيد أن نذكر أنّ ما نفهمه من المعنى البلاغي بطريقة حرفية قد يولّد فوق– الطبيعي. إذ يمكن أن يكون امتدادا للصور البلاغية.

يجب أن ننطلق– لفهم هذا الطرح– من فكرة مؤداها أنّ للتفكير فوق الطبيعي وللغة جذورًا مـــشتركة بحيث لابدّ للإنسان أن يتكلّم بالمجاز اللغوي أراد أم لم يرد. فالحكايات الخرافية والأساطير في علاقة متبادلة مع اللغة. إذ هما في الأخير يرجعان إلى فعالية عقلية واحدة. بحيث أنّهما تكثيف للتجربة الحسّية البسيطة وتركيزٌ لها في الألفاظ والكلام كما في الأشكال الأسطورية التي تجد العميلة الباطنية فيها اكتمالها " فتبدو اللغة والأسطورة كلتاهما حُلُولاً للتوتّر وتمثُّلا لدوافع ذاتية وإشارة تأخذ صورًا وأشكالا موضوعية محدّدة "[1].

وانطلاقا من هذا التصوّر تستنتج أن التراكيب المجازية من حيث هي أشكال رمزية، تبدو أنّها الينبوع الحقيقي الذي اغترفت منه الأساطير ويمكن القول أنّ أصل الكائنات فوق الطبيعية مجازي لغويّ على الرّغم من أنها لم تكن إلاّ حقيقة بالنسبة لأولئك الذين أنتجوا الأسطورة وعايشوها. إن للكلمات سحرًا خاصًا فهي" "ليست مجرّد نسق صوتي أو تشكّلٍ مرقوم. إنّ فيها من القوّة والحياة والمعنى ما يجعلها قادرة

---

[1]عاطف جودة نصر . الرمز الشعري عند الصوفية . دار الأندلس و دار الكنـــدي ط1. بيـــروت . لبنان 1978. ص:73.

على أن تتجسّم وتُنفذ تأثيرها الفعّال في الأشياء "[1]. ومن هنا الإيمان القديم بالقوة السحرية للكلمات.

أما عن البنى البلاغية في النص فهي مرتبطة أساسًا بالبنى الأسلوبية، و تظهر على جميع مستويات النصوص: مستوى الأصوات، والكلمات والعلاقات بين الجمل. إنّها بنى بلاغية ذات طبيعة وظيفية تستهدف فعالية معينة داخل النص، أي أن المتكلّم يلجأ إليها لأسباب استراتيجية وذلك لزيادة فرصته في أن يرى عباراته مقبولة من قبل المستمع أو القارئ ويراها مَتـْبُوعة بنتيجة. وهي الاستجابة. إنّنا نتجاوز الصيرورة الاتصالية إلى محاولة الإقناع بنوع من الخطاب. فهي تجذب وتنبّه القارئ/ المستمع إلى المغزى من التواصل. لذلك يجب أن نحيل هذا التصوّر إلى كون الراوي و–منه المؤلّف– ليس إلاّ منتجا للكلمات، هذه التي تستعمل بشكل بلاغي، فينتج لنا تصوّرًا معيّنا للوجود.

لقد مرّ بنا كيف أن تحقّق العجائبي لا يكون إلاّ في مدّة التردّد التي تشعر بها الشخصية/ الراوي ومن ثمة القارئ المحتمل. إن ذلك لن يكون ممكنا إلاّ بالنظر في صيغ النص: أي في ملفوظه. مما يعني أنّ المظهر اللفظي كما يسميه تودوروف مهمّ أيضا.

يمكن أن يكون العجائبي إذن "مسبوقا بسلسلة من التشبيهات والتعابير البلاغية أو الاصطلاحية"[2]. وهو يكمُن في بعض الاستعمالات اللغوية من مثل "يبدو" "كما لو" "كأنّ" "كأنّما" وغيرها من التعابير التي يمكن للراوي أن يستعملها للولوج إلى المشهد العجيب أو العجائبي. فإذا كان هذا الأخير "يستعمل صورًا بلاغية فلأنه وجد أصله فيها"[3]. يولد فوق الطبيعي من اللغة وهو في الــوقت نفسه نتيجة لها ودليل

[1] المرجع نفسه، ص: 75.

[2] ت. تودوروف مدخل إلى الأدب العجائبي . ت. الصديق بوعلام، ص: 107.

[3] المرجع نفسه. ص: 110.

عليها: فليس هناك شياطيـــن وهامات إلاّ في الـــكلمات وحسب. لأن وجود اللّغة يسمح باستحضار ما هو غائب[1].

من هنا يمكن أن نستخلص أن العجائبي سمة من سمات الملـــفوظ القصصـــي أيضا. وهو خطاب بلاغي يستعمله السارد لأغراض جمالية خالصة. إن هذه الأغراض تستجيب لتطلّعات و أفق انتظار القارئ /المتلقي. وبالتالي فهو مظهر من مظاهر الخطاب الذي يستعمل أدوات مختلفة، كالصور البلاغية والذاكرة. التي تخرج من مجالها الرمزي إلى مجالها الحقيقي- حقيقة النص – "لأن الأحداث المحكية من طرف نص أدبي هي أحداث أدبية وبالمثل فالشخصيات داخلية"[2] إذ أنّ اللغة الأدبية، لغة اتفاقية واصطلاحية يستحيل فيها اختبار الحقيقة. وهي علاقة بين الكلمات والأشياء التي تدلّ عليها.

والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا الآن. هو هل استوفينا جميع تمظهرات العجائبي في الخطاب؟. إن ذلك متعذر علينا الآن لذا سنترك تمظهرات العجائبي في صيغ الملفوظ ونبحث عن بعض شروطه في "المظهر التركيبي".

ج- السارد المتجسِّد:

انطلاقا من كون السارد أو الراوي واحدا من المظاهر التركيبية للنص السردي وبالإضافة إلى اعتبار العجائبي منبعثا من الخاصية البلاغية للنصوص. هناك شرط يعتبره الباحث مهمّا في ظهور العجائبي. ألا وهو السارد بضمير المتكلّم في الحكي العجائبي. لأنّه يعدّ أيضا خاصيةً أسلوبية تساعد على إدراك الجنس الذي نحن بصدده. والحديث عن الراوي أساسي في هذا المقام لأنّه المنتج للخطاب داخل النص. فكلّ الدراسات حول العجائبي تؤكّد أن الحكاية من هذا النوع " تحتاج بشكل طبيعي إلى أن يكون

---

1 م.ن. ص: 110

[2] المرجع السابق. ص:110.

الراوي/ الشخصية شاهدًا"[1]. لأن الوقائع التي يسردها تحتاج إلى الإقناع بأنها صادقة. فيجب على الراوي إذن أن يبرهن على صحة ما يروي، فهو سيعتمد الذاكرة، ملتفتا إلى دقائق الأمور. وسيحدّد الأسباب وسيعلّق على ما يروي. ومن خلال خطابه الذي يجب أن لا يحتمل الكذب، لأنّه يرويه بنفسه، يجب أن لا ينقطع التواصل باكتشاف المتلقي لأيّ شكل من أشكال الخداع. فلعبة الاحتمال ضرورية، وليس احتمال الكذب بل الصدق.

وإذا تعلّق الأمر بما يشبه السيرة الذاتية. فإن ذلك سيكون أفضل، لأن ذلك سيجعل عملية التماهي المطلوب تامّة. ولكي يُدخل الراوي بضمير المتكلم المروي له، في عالم الخوف أو الرهبة، عليه أن يكون عارفا بجميع التفاصيل وهذا ما يؤكّده تودوروف: "إن السارد المجسد ليناسب العجائبي تمام المناسبة"[2].فذلك من ضرورات التطابق والتعاطف من أجل إجراء التفسير.. وحتى يحدث الدخول في جنس محدّد والخروج من آخر. وأيضا من أجل احتمال تصوّر وجود حقيقي لتلك الظهورات "Apparitions" التي يصنع بها، القارئ بإعمال مخيّلته، صـــورًا وأحجامًا تتناسب مع طبيعة تفكيره. بالتالي سيسهل عليه الدخول في الكون العجيب أو العجائبي.

يقول تودوروف أن جردًا بسيطا لما يقع بين أيدينا من قصص يكون موضوعها العجائبي، يمكّننا من التثبّت من هذه الخاصية التركيبية. والتأكيد عليها ضروري لأن ما يوهمنا به السارد ودرجة إقناعه لنا هو ما يدفعنا إلى التساؤل عن صلابة رؤيتنا للواقع وعن مدى فهمنا السليم له.

[1] Louis Vax ..Op.Cit. P 28.

[2] ت. تودوروف مدخل إلى الأدب العجائبي. ت. الصديق بوعلام. ص: 111.

إن السارد سيعتمد على إمكانات اللّغة لتأدية مهمّته على أفضل وجه. ومنه ستكون " اللّغة.. هي التي تتكلّم وليس المؤلّف" كما يقول رولان بارت[1]. يكون الرّاوي ماضيا في معقولية ملفوظه والمرويّ له/ القارئ مسترسلٌ معه لتلك المعقولية وفجأة يقع ما لم يكن في الحسبان فيظهر ما يخلخل نظام استرساله بتدخّل عنصرِ "اللانظام" ثمّ بكلمة أو إشارة تبدأ الظهورات عبر اللّغة ؟ بحيث تنقلب الجملة، بتخلخل نظامها التواصلي الإحالي عندما تتدخّل ألفاظ مثل كأن" "كما لو" "يبدو" "يشبه"، فيحدث ذلك الخلل ومن ثمة يبدأ نظامٌ جديد، قد يستسلم له القارئ العادي ومنه لا يحدث العجائبي بل "العجيب" وقد يتساءل عنه القارئ المتنبّه ليحدث "العجائبي". وبالنسبة للقارئ المطّلع، فإنّ الوهم الواقعي يكتسي شكل مطلب احتمال، فعلى الرّغم من معرفته التامة بالخاصية الابتداعية للعمل. فإنّ هذا القارئ يطالب بنوع من التطابق مع الواقع ويرى قيمة العمل في هذا التطابق. وليس بإمكان القرّاء أن يتحرّروا سيكولوجيا من هذا الوهم. نظرًا لقوانين التركيب والصوغ الحكائي[2]. وبالتالي فإنّ العجائبي ظاهرة نصّية، متعلّقة بالخطاب أساسا. وليست خارج النص. فنحن متعلّقون بشفاه الرّاوي، وبكلمات الخطاب. فهي وحدها الجحيم وهي وحدها الخلاص.

وقبل أن يكون الخطاب رؤية للكون، كان اشتغالا في نسق اللّغة، يحرّكه الاستعمال المجازي للألفاظ والعبارات. إنّه اشتغال يبدأ من اللّغة ليكوّن التعبيـــر عـــن العالـــم وذلك بتفجير إمكاناها التخيّيلية. عن طريق الاستعمال الجميل لممكناها. أي انتقال من محتمل الخطاب إلى اللامحتمل، ممّا يعني تحقيق ما يخترق الاتّساق الضروري للفعل التواصـــلي. "انه التعدّي على الرّغم من أن التعدّي ليس

[1] رولان بارت. درس السيميولوجيا. ت. عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال. الـــدار البيضـــاء المغرب ط:02. 1986.، ص:82

[2] ينظر: توماشوفسكي. نظرية الأغراض ضمن نظرية المـــنهج الشـــكلي نصـــوص الشـــكلانيين الروس، ت.إبراهيم الخطيب. ص: 196.

هو اختـــراق القانـــون إذ الاختراق جزءٌ من عمل القانون نفسه، بل هو الوقوف على حافة القانون وخرقه. هو هذا الاختراق الذي لا يني يُخْتَرَق"[1].

إن الاحتمال هو المستوى البلاغي للمعنى بحسب تعبير جوليا كريستيفا[2]. بالإضافة إلى أنّ أي خطاب لا يصبح ممكنا إلاّ إذا أصبح مُثقلا عبر الصور البلاغية. فالخطاب دون بلاغة هو خطاب شفاف بالمرّة. ومن هنا غير موجود. و إنّ وجود الصور البلاغية يوازي وجود الخطاب. وإذا لم يكن مَكْسُوًا جيّدًا بالرسوم والصور ممّا يجعل ما خلفه لامرئيا فإنّه لا يصبح مُحيلا على الواقع بل يحيل على ذاته.

من هنا يمكن أن نقول "بأنّ أيّ نص أدبي إنّما يشتغل بطريقة اشتغال نسق. أي أنّ هناك وجودًا لعلائق ضرورية غير اعتباطية فيما بين الأجزاء المكونة لهذا النص"[3] وعلينا أن نتمكن متى عرفنا بنية أيّ أثر أدبي من إعادة بناء الخطوط الكبرى انطلاقا من معرفتنا لخط واحد. وهذا ما سنحاوله مع العجائبي في النصوص الروائية التي بين أيدينا. فانطلاقا من وجود الخاصية العجائبية الممثّلة في اللّغة، يمكن أن نستشفّ انطباعها في المبنى العام للروايات التي تتكوّن أساسا من تركيبٍ للجمل. لهذا فإنّنا سنحاول وصف ما نجده ونحن نستقصي بغيتنا في النصوص.

1. 3- العجائبي في النقد الأدبي:

يجب أن نشير مع محمد برّادة[4] إلى أنّه قبل هذه الدراسة -دراسة تودوروف- كانت الفرضية السائدة خاصة في النقد "الأنكلوسكسوني" هي: "أن "الفانتستيك"

---

[1] رولان بارت، لذة النص. ت. فؤاد صفا و الحسين سبحان ط1، دار توبقـــال للنشـــر – المغـــرب 1988، ص: 09.

[2] ينظر. جوليا كريستيفا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم. دار توبقـــال، الدار البيضاء المغرب ط2 سنة 1997، ص:67

[3] ت. تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:103.

[4] ينظر: مقدمة، محمد برادة لترجمة الصديق بوعلام بمدخل للأدب العجـــائبي . ت. تـــودوروف. ص:04.

مجردُ حالة خاصة للمتخيّل، تتجسّد عبر الملائمة بين مجموعة من الثوابت التي تكتسي طابعا كونيا، ممّا يجعل "الفانتستيك"، يندرج ضمن تراث الأساطير والفلكلور لمختلف الثقافات[1]. لذا كان ينظر إلى العجائبي من خارج سياق الأدب لأنّ طبيعةَ مضامينه التي يحملها كلّ من العجيب والعجائبي، تستدعي الذهاب إلى أنواع أخرى من التفكيرغير الأدبي.

ويرى "لويس فاكس" أنّ "الأدب العجائبي يجتذب "علماء النفس" لأن كثيرا من حكاياته تسرد الكوابيس بدلا من مغامراتٍ تنبجس في حالة من الصحو، ولأنّها تصف اضطراباتٍ عصابية وهذيانية. و لأنّها قد سبق وأن أثارت انتباه "فرويد". وبحسب رأيّهم فهي ترمز إلى الاستيهامات الجنسية..."وإذا كان توظيف الجنس في الأدب الروائي أمرا لا مرية فيه. فإنّه أكثر ما يوجد فهو في الحكايات العجائبية"[2].إذا أنّ علم النفس قد يجد في تلك الرؤى والاستيهامات وحالات الشخصيات والمواضيع والمواد التي يعتمدها كلّ من العجيب والعجائبي في تأثيث عالمهما، يجد فيها فرصة مهمّة للتأويل خدمة للطروحات الخاصّة باللاوعي والعصاب والأنا الأعلى وغيرها.

أما علم الاجتماع الثقافي فينظر إلى طبيعة تكوّن المجتمعات من حيث بنية ذهنيتها ومكوناها، ويستعين بالعجيب والعجائبي معا لينمّي فرضياته. يرى محمد أركون "أن علوم "الإتنولوجيا" و"الأنتروبولوجيا" و"تاريخ الأديان" و"التحليل النفسي" و"علم الدلالات السيميائية"، تجهد كلّها في محاولة بلورة وتوضيح المفاهيم المعقدة مثل "المقدّس" أو "التقديس" "Le sacré"والأسطورة والطبيعة وما فوق الطبيعة والغريب المدهش والخيال الوهمي.." لكنّنا لا نزال بعيدين عن امتلاك لغة فوق نقدية صافية بما فيه الكفاية من شوائب التحديدات التقليدية"[3]، على الرّغم

---

[1]ينظر: المرجع نفسه. ص:04.

[2] Louis Vax .Op. Cit.P 11.

[3]محمد أركون الفكر الإسلامي قراءة علمية، ص: 188.

من أن النقد الأدبي قد حاول أيضا منذ القرن الثامن عشر الذهاب مع العلوم الإنسانية الأخرى في ما يمكن أن يدعى "علمنة" الـــنصوص، إلاّ أنّه في مجال "العجيب" و"العجائبي" لم تكن بالنسبة له إلاّ انشغالات هامشية، لا تعدو أن تكون ملاحظات حول طبائع التوظيف الجمالية. لأن هذين المفهومين كانا قد سُجنا قبل ذلك داخل أطرٍ مرجعية أخرى أغلبُها دينية[1].

إلا أن "فلادمير بروب" كان أوّل من بحث في طبيعة تركيب الحكاية العجيبة واستنبط منها خطاطة اهتم لها البنيويون أيّما اهتمام[2]. ومنها كان البحث في مجمل وظائف السرد في جميع أشكال الحكي. لم يلتفت إلى الـــحكاية الـــعجيبة و– من ثمة "العجائبية"– من حيث مضمونها، ودلالاتها، ومصادرها، لأنّه عدّها مشابهة لسائر الحكي، فقد عدّها تخييلية لا معنى لها خارج تخّييليتها، بما أنّها تلتزم بأنماط الحكي المتوارثة.

هنا كان على الدارس أن يلتزم بتطبيق أدواته الإجرائية التي مكنته منها الدراسات البنيوية الساعية إلى شكلنة السرد كي يستقصي العجائبي. إلاّ أنّ تودوروف قد أفرد لهذا النوع من الأدب كتابا خاصا كمدخل يعرض فيه بالتحديد والتصنيف والتبويب لمفهوم العجيب العجائبي والغريب وإلى كيفية تمظهرهم منطلقا من الأسئلة التي كانت تروّجها النصوص المترجمة الأولى للشكلانيين الرّوس.

أ– العجـــائبي والعجيـــب :

يبدو أنه كان من الضروري المرور عبر العجيب "merveilleux" لفهم العجائبي"Fantastique". لأنّ الأوّل يعدُّ شكلَه الأصل. ولأنّـــه يقدّم لنـــا شخـــصيات وحوادث وكائنات، تَنْضاف إلى العالم الواقعي دون أن تخرق تماسُكه.

---

[1] C.F. L'étrange et le Merveilleux dans l'islam Medieval – Ed.J.A. Paris 1974..61

[2] C.F T.Todorov poetique de la prose . Ed. du seuil Paris 1971-1978, page 117.

فهو يتناول عن طريق الحكي " كائنات متخيّلة -الساحرات بصفة خاصة- تتمكن بفضلها إحدى الشخصيات من اكتساب مواهب نادرةٍ – منذ الولادة أو خلال حياتها – هذه الكائنات تعدّ بمثابة مساندة للعدالـــة (ضد الساحـــرات الشريـــرات أو زوجات الأب)"[1]. وهذه الحكايات يمكن أن تكون جميلة، ومثيرة للعاطفة الطفولية، تلك التي تستلزم انتصار الحق وعودة العالم إلى طبعه المسالم. ممّا يجعلنا نعيش في جوّ من الحلم حيث يحيط بنا ما هو رائقٌ. لكن العجائبي يختلف عن ذلك فهو ينتهي في غالب الأحيان بشكل سيئ.. بالموت بطريقةٍ مفزعةٍ غالبًا. على الرّغم من أنّه يكونُ بذلك استعادة لتوازنٍ مَا قد افتُـــقِد. بينما تعيد الساحرات في العجيب ذلك النظامَ دون فضاعة.

تجري إذن حكايات الساحرات "Contes de Fées" في عالمٍ يكون السحرُ فيه هو القاعدةُ و لا يبدو "فوق الطبيعي" فضيعا أو مخيفا، ولا مدهشا ولا مثيرًا للاستغراب، لأنّه يشكّل جوهره السحري ففيه تكمُن بيئتُه ومنه يستمدّ قانونه فهو لا يخترق أيّ نظام ولا يخلخل أيّ فهم.

ويبدو العالم السحري مسكونا دائما بشكل طبيعي بالساحرات والخوارق والتحوّلات المستمرة. فالعصا السّحرية لازمةٌ متواترةٌ وكذا الطلاسمُ والعفاريت وغير ذلك ممّا يجعله عالما مسحورا متناغما ومن دون تناقضات[2].

---

[1] Max Dupray – Op.Cit. P 20
[2] Roger Callois. in Fantastique. Enyclopedia Universalis C.D.1998.

أمّا الحكاية العجائبية فإنّها تجري في جوٍ من الرّعب وتنتهي ضرورةً بحادثٍ رهيبٍ نتيجته الموتُ أو الاختفاءُ أو اللّعنةُ التي تصيب البطل.. وبعد ذلك تعودُ بداهةُ العالم إلى مجراها الطبيعي. لـــذا تبدو الفضاعة خاصيةً للعجائبي، الذي يعيشُ ويمتحُ من "الحثالة وبالأخّص ممّا يرميه العلمُ جانبا من انفعالات واستيهامات مرعبة، تلك التي تؤكّد لنا أنّ العالم المألوف قد يكون نفسه لغزا وكابوسا"[1].

ولن يُفهمَ الوجود بوصفه لغزا إلاّ بتحطيم الأطُر المُسبّقة للاتساق الظاهري للوجود العيني. ومنه فإنّ العجائبي لا يعيد ترتيب النظام التام إلاّ إذا اقتحم "عنصرُ ما" قد يُدْعي اللاّنظام "Désordre" الحياةَ ممّا يجعلُ الفكرَ متردّدا في فهمه لأنّه لا يستطيع البرهنة عليه. بمعنى أن العجائبي يعيش على القلق. لقد أحب الإنسان دائما أن يشعر بالخوف لذا فهو يحيى وجودَه بكثافةٍ ويُعْمِلُ مخيّلته ليجعلَ لمخاوفِه أشكالاً وحُجوما وأجسامًا يركّبها من الواقع، يُهدْهِدُها وحيدًا في ظلمته ويعطيها مبرّراتٍ لتحيى بين جوانحه. تنام إلى جانب كلّ ما جاءت به الأديانُ والأساطيرُ من حِكاياتٍ تَخدِمُ أهداف الاعتقاد بها. هناك إذن غائبٌ ما، يتلذّذ الإنسان بحمله كما يخشاه في الآن ذاته، مشتاقًا إلى الطمأنينة تلك التي لا يجدها إلاّ في الحكايات العجيبة.

ب- بدايات العجــائبي:

يرى "لويس فاكس" أنّ العجيب يعدّ خاصيةً ملازمة للحكاية الشعبية أكثر ممّا يعدُّ خاصيةً للعجائبي إذ "يمكن اعتبار الأوّل أصلا للثاني".. ويضيف قائلا "غير أنّ هذا الاستنتاج يبدومتسرّعا، على الرّغم من التقارب في المفاهيم، لأنّ الحكاية العجائبية تمتلك أقل حكايات بالمقارنة مع الأساطير الشعبية"[2].

---

[1] ينظر البيرس. ر.م. تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم. منشورات عويــدات. بيــروت لبنان. ط2. 1982. ص400

[2] Louis Vax ..Op.Cit. P 49.

إنّ تلك ملاحظة مهمةً جدّا، لأنّها تشير إلى ذلك الانفصال التاريخي الذي يتحدّث عنه "ميشال زيرافا": انفصالَ الرّواية عن الأسطورة. فقد "انشطر الكونُ الأسطوري خلال منتصف القرن الثاني عشر وبدأت الأسطورة تتأرجّح استجابةٍ لَمتطلبات جمهور جديد، يريد أن يرى أحلامه وأمانيه متجسّدة في أبطالٍ خرافيين يُلبسهم أقنعتَه التي يحلم بها. لقد ظهرت القصة الرومانسية لتُترجـم الأسطـورةَ وتقرّب مضمونها من الحياة الاجتماعية المعاصرةٍ لها، في الوقت "الذي كانت الأساطيرُ والخرافات لا تزال تُكتبُ وتُغنى بأشكالٍ شعرية"[1].

ولقد تحوّل الأبطال الخرافيّون، في القرون الوسطى وتخلّوا عن صفاتِهم السّحرية العجيبة ليُعبّروا عن هموم مجتمعٍ جديدٍ. ومنه فإنّ الشخصية الأدبية أصبحت تمثّل "مجتمعا كما تمثّل نظامـه ومراتبه المختلفة وهذا ما يفتقدُه البطلُ الخرافي".[2] لأنّه لا يمتلك تاريخًا بل يعيش تكرارًا أبديا لشخصه الذي لا يتـأثّر بالزّمـان والمكان. لقد قام كتّاب القصص الرومانسية "بإضفاء الطّابع الإنساني على فكرتي الانقلاب الجسـدي "Métamorphose" والعجيب.. واستنبطوا لأبطالهم الذين كانوا يملكون صفات فوق طبيعية ما يكفي من الوسائل لكي يؤدّوا دورهم في العالم الواقعي. فشيّدوا قيّما كونية على عالم من الواقع المحسوس. وبدأ عالم الحلم يتغيّر من الأسطورة إلى الفانتازيا (Fantastique)"[3].

يدْعَم "جورج لوكاتش" هذا الطرح بملاحظته أنّ تناقضات المجتمع البرجوازي قد أخذت تظهر للعيان في ذلك الوقت إذ راح الكتَّابُ الكبار- بخاصة "سرفانتس"*- يخوضون غمار نظالٍ مزدوجٍ ضدّ انحطاط القيَم الإنسانية. ولاحظ أيضا أنّ الخاصية

---

[1] ينظر ميشال زيرافا. الأسطورة و الرواية.تر. صبحي حديدي. منشورات عيون.ط2. 1986. الدار البيضاء. ص: 11.

[2] م. ن.ص:11

[3] م. ن.ص:13

* ميغال دي سرفانتس (1547-1616). كاتب اسباني. صاحب رواية "دون كي شوت" المشـهورة حيث يتعارض الخيال مع الواقع.

الأسلوبية لتلك المرحلة هي نزعة واقعية تسعى وراء الغرابة[1]. لقد تسرّبت عناصر عامية وشعبية موروثة عن العصر الوسيط إلى بنى الشكل والمضمون الرّوائي الجديد[2].

وإذا كانت الخرافات الشعبية تظهر عادةً في وسط شعبي يؤمّن بوجود واقعي للساحرات والجنّة المُستأنسة "فإنّ الوجود اللاحق لتلك الخرافات قائمٌ على توهّمٍ واعٍ. لا يكون للنظام الأسطوري فيه — أو الفهم العجائبي للعالم أو القبول بإمكانيات لا يمكن التثبُّت منها في الواقعَ- إلاّ فرضيةٌ طَوْعِيّة"[3]. عند هذا الحدّ يمكن أن نستنتج أن هناك تحوّلا مهمّا قد وقع في العصور الوسطى. من التعبير الأسطوري إلى الرّواية، مع بقاءِ عناصرِ العجيب موظّفةٌ فيها لضَرورات جمالية حينا واجتماعية حينا آخر.

ويرى محمد أركون أن العقل الكلاسيكي الغربي، بالشكل الذي تَرسّخ عليه من القرن السابع عشر، قد زاد من حدّة التفريق بين العجيب "Merveilleux" "المدهش" المستخدم في أدب التسلية والإمتاع، وبين الخارق للطبيعة المتعلّق بالموضوعات الدينية[4]. ممّا جعل الكتّاب والشعراء يسعون إلى التخلّص من الفكر الدّيني الغربي الذي لم يعد يستجيب لتطلعات الإنسان المتسائل عن المصير من خلال الفلسفة، فهي وحدها التي أدخلت الغرب- بالاعتماد على المقولات الجديدة – في

---

[1] ينظر جورج لوكاتش. الرواية كملحمة بورجوازية. ت. جورج طرابيشي، دار الطليعة. ط1. 1979، ص:17.

[2] ينظر المرجع نفسه. ص: 17

3بوريس توماشوفسكي، نظرية الأغراض ضمن نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس ت. ابراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية، ط1. 1982، ، ص:199.

[4] ينظر محمد اركون، الفكر الإسلامي قراءة علمية، ت. هاشم صالح. مركز الأنماء القومي. بيروت 1987، ص:188.

عقلانية مستنيرة، تعتمد على اللّغة الميتافيزيقية بدلا من اللّغة الدينية "التيولوجية"[1].
ويضيف "إن النضالَ الذي قامت به فلسفة التنوير والعقل الوضعي والمادية الجدلية، ثم العلوم الإنسانية إلى يومنا هذا قد أدّى إلى تغييرٍ عميق، إن لم يكن إلى محوٍ تامّ لمقولتي الغريب المدهش وفوق الطبيعي، والخارق للطبيعة"[2]وذلك انطلاقا من وجهتين في النظر إلى الوجود البشري وهما:

- الكائن في العالم "L'être dans le monde"أي كما هو معطى.
- الكائن في العالم المخلوق "L'être dans le monde créer". أي كما خلقه الله تعالى.

إن ما يهمّ ليس هذا التعارض ما بين وجهتي النظر هاتين بل انسحابُ هذا الإشكال على الأدب، إذ يمكن استنتاج الفكرة التالية مع محمد أركون: "يوجد عجيب مدهش أدبي وعجيب مدهش ديني مرتبط بالفكر الأسطوري"[3]. لهذا يبدو أخيرا أن الحديث عن تاريخ لمفهوم العجائبي بعيدًا عن تاريخٍ للعجيب أمر غير ممكن لأنّهما متواشجان ومرتبطان في تلازمٍ مستمر.

ج- حداثة العجائبي:

لقد أدرك الإنسان الغربي مع عصر الأنوار أن الكائنات العجيبة لن تجيب عن أسئلته الجوهرية في كُنْهِ الوجود. وأدرك أنه لن يتحكّم في الطبيعة والموت بالعجيب. لأنّ الكائنات فوق طبيعته، ليست إلاّ استجابة لرغباتٍ تافهةٍ ناتجة عن مخيّلته. لقد عرف أنّه لن يحقّق المستحيل، كأن يُصبح مُختفيا يراقب الناس دون أن يروه وأن يتحكّم في الأشياء عن بعد، وأن يتحوّل مثلما يريد، إلى الكائن الذي يريد وأن يرى مثلا مشاغله

[1] يوضح محمد أركون مفهوم اللغة التيولوجية، قائلا "أنها مجمل التظاهرات و الصياغات المعبّرة عن الروح الدّينية: من حركات و كلام و شعائر، ثم فيما بعد من كتابة تترجم الرّوحُ بواسطتها علاقتها المطلقة مع المطلق الذي تعيشه". المرجع السابق، ص:190.

[2] المرجع نفسه، ص: 188.

[3] م، ن، ص: 189.

وصنائعه المُتعِبةُ محقّقةً باستخدام كائناتٍ تأتمر بأمره، أو يمتلكَ سلاحا لا يقهر.. وأن يتخلّص من الموت والشيخوخة... لقد اكتشف أخيرا أن هذه الوسائط لن تحقّق إلاّ شيئا يسيرًا من الرغبات الطفولية للكائن المتوحّد في عالمٍ مخيفٍ تتهدّده الحروب والمجاعات.

من هنا هل يمكن أن نستنتج أن العجيب أصلُ العجائبي؟. يرى "لويس فاكس" أن التسرّعَ في هذا الاستنتاج يجعل هذين الجنسين متّحدين في الوظائف والشكل على الرّغم من أنّ المخيّلة تشتغل بشكل مخالف في كلّ واحد منهما. ولأنّ هذا التسرُّع أيضا يجعل الذهنيات التي أنتجت كلّ واحد منهما متشابهةً: إنّه التعميم الذي يؤدي إلى أحكامٍ خاطئة أحيانا. ومن ثمّ فإنّ هناك فرقا جوهريا ما بين الأسطورة والحكاية الخرافية المؤدّية إلى العجائبي. إن الاختلاف في الشّكل و الهدف أيضا: "فالحكاية العجائبية تهدف إلى التسلية، بينما تعبِّر الأسطورة عن المعتقدات التي تحملها بين طياتها"[1]. وهي تنطوي أيضا على ما يُعتقد حقيقةً إيمانية مثل تلك القصص المتداولة عن المعجزات الدّينية وحكايات الأصل والولادة. ولادة المدن أو الشعوب. لقد غرف كُتّاب العجائبي من هذه الحكاياتِ الوظائــفَ واستعاروها للتعبير عن وقائع جديدة. تنتمي إلى عصر ذهبت فيه الدّهشة أمام العالم إلى ما وراء العقلانية الباردة للعصور الجديدة. هذه الوظائف تعبّر عـــن همومهم الـــــفلسفية والشعرية "فالعلم الوضعي، أضحى خطرا على تلك الحيوانات الخرافية. وعدم الاهتمام بالدّين أقصى الأرواح التي تبحث عن الـــخلاص. إن التطوّر العلمي جعل من الأساطير والخرافات الدينية أمرا سخيفا، مثلما فعلت البيولوجيا الدقيقة، بعفاريت الطاعون والكوليرا"[2][3]. لقد تعب الإنسان إذن من حمل مصيره، لأن المفاتيح القديمة لم تعد تفتح أيّ باب لذا يجب أن

[1] Louis Vax .Op.Cit. P50.

[2] ألبيريس. تاريخ الرواية الحديثة، ص. 397.

[3]Ibid. p. 63.

يبحث في مكان آخر. وبما أنّ العصر أصبح خطرا على الإنسان فلِمَ لا يثق في المخيلة التي ستكشف له عن الجديد؟.

يصف "ألبريس" هذا التحوّل قائلا: "بينما نجد أنّ حكايات الجنيات تضع نفسها خارج الواقع، في عالم لا وجود فيهِ للمُحال وللفاضح، فإنّ الوهمي -وهنا يقصد من العجائبي- يقتاتُ من صراع الواقع مع المحتمل. إنّ الحياة الإنسانية – كما يراها فلاسفة الغرب- كابوسٌ والنفس واقعة في فخّه، لذا يحاولون وصفها بشكل يتعدّى المعنى الأخلاقي أو النفسي السيكولوجي "لأن الشعور باللّعنة يحلّ محلّ الوصف الواقعي ليتخذّ مكانه عالما مُهلوَسا"[1]. تتخلىّ فيه الحياة عن اتّساقها ليحلّ الخوفُ مكان الطمأنينة التي يتزعّمها العلم والتصويرُ الواقعي للمجتمع الإنساني. فـــ"اللاواقعية" تأتي من كون الأحداث فقدت معناها المألوف.

هل أعطى العجائبي ظهره لديكارت منذ ذلك اليوم الذي تخلى فيه البشر عن الإيمان بأن الاكتشافات الــعلمية، ستؤدي إلى الراحة الذهنية؟ كلا. لقد وقع العكس تماما، فمنذ القرن التاسع عشر زادت أفكار الألم الكوني، وزادت الأسئلة حول المصير من حدّة الحساسية، التي تستدعي أجوبة مقنعة لا نجدها إلاّ في المخيّلة. ولم تعد الأشكال التقليدية للأدب كافية، وزاد وصفُ الواقع كما هو، الإنسانَ بُعدًا عنه، لأنّه أصبح أكثر عجائبيةٌ من تلك الكائنات العجيبة أو الخرافية في أزمنة الطفولة البشريـــة. إنّ هذا التحـــوّل في المجتمعات -على مستوى بنيات التفكير- هو ما يبرّر الإنتقال من متخيّل سائب إلى جنسٍ تخيّيلي يَسْنِدُه وعيٌ ولغة متميزة وموضوعات تستكشف المجهول وتوسّع من دائرة الأدب.

لقد تحوّل إذن الــنظر من العجيب"Merveilleux" إلى توظيفٍ آخر، أصبح فيه العجائبي وسيلة وهدفا. تتمثّله جميع الأشكال الأدبية، من الــمسرح إلى القصة إلى الرّوايـــة، حتى أن السينمـــا والرّسم والنحت، أصبحت كلّها تستجيب لتجارب

[1] ن.م.ص: 397

العصر في هذا الاتّجاه، لأنّها الأقدر فيما يبدو على فهم طبائع البشر الذين يريدون أن يصلوا إلى النهايات في الإفصاح عن الإستيهامات والهموم.

1. 4 أسئلة جديدة في البنية و المفهوم:

يعيش العجائبي اليوم وضعا نقديا مختلفا، لأنّ الأسئلة لا تزال قائمة فيما يتعلّق بمفهومه و مواضيعه. فهو مرّة شكل من أشكال الخطاب و هو مرّة جنس مستقلّ بذاته و أخرى رهان تشكيليّ لخطاب مغاير يتبناه الروائيون كردّة فعل في لحظات أزمة العقلانية المفرطة أو نتيجة حالات فردية أو اجتماعية تتميّز بالعصاب و التوتّر. وهو أحيانا لعبة جمالية تستثمر الروافد الكثيرة للمخيال و العلوم و المعارف الجديدة التي تبحث في أعطاب النفس البشرية.

يقول "دونيز ميليه" : " إنّنا كثيرا ما نستعمل بطريقة تلقائية أو حدسية لفظة عجائبي fantastique لكي نصف نصوصا مختلفة مثل الراهب le moine لـــ"لويس" Lewis* أو لنَعت حكايات "هوفمان" Hofmann* أو لوصف الـــ"هورلا" لـــ"موباسان" Maupassant* أو التحوّل Métamorphose لـــ"كافكا" Kafka* أو حتى قصص "بورجيس" Bourges* أو لكي نصف اليوم

---

* كليف ستابيرس لويس (1898 .1963) كاتب أنجليزي .روائي مجال الخيال العلمي.له "هذه القوة الفظيعة" 1945

* أرنست وليهم هوفمان (1776 .1822) كتب و موسقار رومنسي من ألمانيا.صـــاحب حكايـــات عجائبية مثل "اكسير الشيطان"1815

* غي دو موبسان (1850. 1893) كاتب روائي فرنسي متشائم. له حواي 300 قصة قصيرة. و " الهورلا" 1887من اطولها.

*كافكا.(1883.1924) كاتب تشيكي بلغة الالمانية يعبر عـــن الشـــعور بالـــذنب و الجنـــون.لـــه "التحوّل"1916."القصر" 1922

* خوررجي لويس بورجيس (1899. 1986) .كاتب أرجنتيني .يتميز بأسلوبه الفلسفي العجائبي.له "الألف"1950 و "متاهات" 1944

حكايات الرّعب لـــ"كينغ" King[*] "[1]. و هذا صحيح تماما، لأنّنا عندما نضع أنفسنا أمام التنوّع الهائل في المواضيع و في الأساليب و في طرق المقاربة و أمام التعدّد في فهم تلك النصوص لعلاقاتها بين العوالم التي تحيل إليها و بين القارئ ، كلّ هذا يشعرنا بالصعوبة البالغة في تحديد مفهوم قار للعجائبي، لأنّ المسألة متعلّقة أساسا بالتنوّع في الأشكال و التعدّد في الأدوات. ممّا يعني أنّه لا يوجد أي تعريف أو أية مقاربة نظرية تستطيع أن تحصر العجائبي بطريقة مقنعة في مجموعة محدّدة من المواضيع أو الديكورات أو المواقف. و حتى العجائبي نفسه لا يمكن اختزاله بشكل مريح في نوع معيّن من المؤثرات أو البنى الخاصة به أو حتى أن تجمعها في جمالية مرتبطة بالشكل أو الصور البيّنة الواضحة المعالم.

و مع ذلك يمكن أن نبحث عن عوالم مشتركة بين تلك النصوص بحيث يمكن أن نختزلها في خاصيتين عامتين هما " اللايقين" incertitude و"الفوق طبيعي" surnaturel .إذ من الواجب تحديد هويّةٍ للعجائبي تكون تقريبية و سهلة و خاصة إذا تعلّق الأمر بمقارنته مع الأجناس الأدبية المجاورة له.[2]

إن ما يحدّد العجائبي بالنسبة لبعض النقاد هو وجود الخارق و المرعب ممّا هو فوق طبيعي كالأشباح مثلا أو مصاصي الدماء أو أي شيء ساكن يتحرّك مثل لوحة رسم أو تمثال[3]، كما وهو الحال في أعمال "إدغار ألان بو" E.A.Poe[*] في قصة "الصورة البيضوية" 1842 أو في أعمال "وايلد"[*] Wild في "صورة دوريان غريي"

---

[*] ستيفن كينغ. 1947 كاتب قصص رعب عادة ما تنتجها السنما الامريكية.

[1] .Denis Méllier. La littérature fantastique.p :04

[2] أنظـــر: Pierre Castex.anthologie du conte fantastique français.éd Jose Corti.1987.p :06

[3] أنظر: Louis Vax.l'art et la littérature fantastique.p :10

[*] إدغار ألان بو (1809 .1849) شاعر و روائي أمريكـــي..معـــروف خصوصـــا بحكايـــات الرعب.له "حكايات" 1840. 1845 .

[*] أوسكار وايلد(1954 .1900) كاتب روائي بريطاني.له " مروحيية الليدي وانـــدرميري" 1892

portrait de Doran gray 1890 أو في قصص "هوفمان" مثل قصة "رجل الرمل" l'homme au sable أو أعمال "ميريميه"* Mérimée مثل "فينوس الأييل" 1837 la venus d'ille "[1] . و بالنسبة لنقاد آخرين، فبالعكس تماما، إذ الوضوح التام و الحاد لتلك الظهورات les apparitions فوق الطبيعية هو بالضبط ما سيسيء إلى العجائبي من حيث الأثر، خصوصا عندما تأخذ هذه الظهورات شكلا معيّنا صريحا، كالشبح مثلا أو غير ذلك[2].

و مع ذلك فإنّ النصوص العجائبية تحاول أن تخيف القارئ مباشرة معتمدة على الصور و الأوصاف المرعبة كما تعتمد أيضا على ديكورات باهتة وعلى الأجواء الليلية و الشخصيات الواقعة تحت آثار الهلع و هي ترتجف لأنّها غير قادرة على التخلّص من اختراقات ما هو فوق طبيعي للسير الطبيعي للحياة اليومية.

كما أنّ هناك من الكتّاب من يعمل على التلاعب بالشعور الأكثر اضطرابا ، عبر تلك "الغرابة المقلقة" بحسب تعبير "فرويد"، غرابة يشعر بها الإنسان عند تواصله مع عالم يكفّ فجأة على أن يكون مألوفا ليصبح غريبا ، مثيرا للشكّ، لأن طرق فهمه وأشكال تأويله ، ما عادت قادرة على إدراك ما يحدث. لهذا يعبّر النص العجائبي هنا عن القلق و عن شكّ الشخصيات عبر ذلك التردّد ، كما يعبّر عن عدم يقينية طرق الفهم من خلال إلغاء أيّ تفسير واضح و عقلاني لما يقع. وتقود هذه الحال إلى تماهي القارئ مع الشخصية الرئيسية أو مع السارد و تقوده أيضا إلى الإحساس بشعورهما حتى يصل به الأمر إلى التردّد و التناقض في التأويلات و القراءات. لكن العجائبي عادة ما يستعمل مؤثراتٍ و طرقا متعدّدة كي يحقّق غايته و هي الخوف. و لذلك يُظهر

و"سالومي" 1893.

* بروسبير ميريميه (1803. 1870) كاتب مسرحي فرنسي و قاص و روائي. له " كولومبـــا" 1840 و "كارمن" 1845

[1] Denis Méllier. La littérature fantastique.p :05

[2] أنظر مثلا Charles Grivel.fantastique-fiction.PUF.Paris.1992

بشكل مبالغ فيه و زائد الكائنات فوق الطبيعية surnaturelles من مصاصي دماء و من أموات أحياء و من أشباح.

يرى "دونيز ميليه" أنّ هذه التمظهرات تنحوا إلى أن تكون توليفات "ثيراطولوجية"* tératologique من غيلان تنضوي تحتها أصناف متعدّدة مثل الموتى الأحياء :أيّ كلّ ما هو داخل أو خارج و مثل العوالم كالإنساني أو الحيواني و النباتي والمعدني و مثل الجنسي كالذكري أو الأنثوي[1]. كلّ هذه الأصناف تتداخل بطريقة مخيفة لتُحدث الأثر العجائبي، هذا الذي يمكن أن يضيع عندما تكون هناك طرق غير متقنة أو يحدث تدبير سيء في توليف هذه العناصر فينتهي العجائبي إلى نوع من السخرية والمزاح.و في الجهة المقابلة لذلك كلّه نتساءل: هل تدلّ الاستراتيجيات و الطرق التي تعتمد على فكرة الريبة و التردّد أنّ العجائبي لا يستطيع أن يستكمل شروطه و لا يستطيع أن يؤدي الأثر المرجوّ منه عندما لا يفصح عن تلك الظهورات ؟ و هل يمكنه أن يترك الريبة و التردّد ليدع القارئ يؤوّل وحده حينما يقترح عليه الأشياء المريبة أو الظواهر المستحيلة الوقوع؟. يبدو أنّ السؤال لا يزال قائما، فالأمر لا يتعلّق بالمواضيع بقدر ما يتعلق باستراتيجيات الخطاب أي بأشكال النصوص أيّ بالكتابة العجائبية في حدّ ذاتها.لأنّه إذا ما كان العجائبي معتمدا في تحقّقه على الإقلال أو الإكثار أو التخفّي أو ظهور الآثار النفسية فإنّه لا يعتمد على المحتوى الدلالي و المتخيل الذي تحمله تلك الظواهر فقط. بل" إن الفعالية الانفعالية المؤثرة في القارئ تعتمد أساسا على الموقف الذي يتّخذه الكاتب من تلك التمظهرات التي يتبناها"[2] ممّا يعني أنّه ليس الشبح ما يخيف في حدّ ذاته و ليس ماهو عصيّ عن الإدراك هو ما يقلق بل إنها أشكال و طرق ظهورها في الواقع ما يحدث ذلك ، أي و بمعنى أوضح: أنّ الشكل الذي تتّخذه تلك

---

* الثيراطولوجي: بمعنى كل ما له علاقة بالغيلان و فزيولوجيتها و شكلها.

[1] أنظر : Louis Vax.l'art et la littérature fantastique.p :10.11.12

[2] Denis Méllier. La littérature fantastique.p :06

الكائنات في الكتابة، باعتبارها تمثيلا، هو ما يثير الخوف، لذلك فالأشياء التي تبدو غير مؤذية و هي عادية و مألوفة ، يمكن أن تكون أكثر إثارة للفزع و تؤدي بذلك إلى حدوث الأثر العجائبي.

و من هذا المنطلق يمكن أن نستنتج أنّ العجائبي يجبر كلّ كاتب على إعادة النظر في طرق تعبيره و في تبنيه للأشكال الأدبية التي يعتمد عليها كي يشيّءَ و يُمَوضع تلك التمظهرات. و لهذا عادة ما يلجأ المؤلف إلى أساليب متعدّدة مثل المواربة أو التلميح أو الإشارة إلى ذلك الحضور المفزع أو فوق الطبيعي أو يمتنع عن التصريح أو التلميح حتى يعلن حضوره العصي عن الإدراك و غير القابل للإيضاح. بحسب ما يبدو ممّا سبق، هنالك مفارقات كثيرة في ما يتعلّق بالبنية و المفهوم. فالعجائبي في الأدب كما في الفنون الأخرى كالرسم و السينما، لا يزال يساءل نفسه الأسئلة الشعرية* poétique عن البنية و عن نظام التمظهر الذي يجعل منه شكلا من أشكال الخطاب لا غير.

يعاني إذن العجائبي من مفارقة هي ذاتها واحدة من شروط وجوده. إنّها : التمظهر، أي إعطاء و منح الشكل بالضرورة لما لا شكل له أساسا. فالأدب العجائبي عموما يُعنى بتحويل شكل المتخيّل إلى تمظهر قابل لأن يصنع معنى بالنسبة للقارئ و قادرا أيضا على أن يعطيه انطباعا أقوى من شعوره بالقلق أو الخوف.

العجائبي إذن، كتابة لماهو مستحيل ، لذا فإنّ تحويل الصورة الذهنية إلى تمظهر نصّي عبر اللّغة هو في الأساس عمل أيّة كتابة أدبية. و على هذا الأساس سيتحدث الباحث في الفصول القادمة عن الكتابة العجائبية من هذه الوجهة و سيعتمد على هذا المصطلح : الكتابة. و السبب هو أن عرض العجائبي عبر الوسائل و الأدوات غير الواقعية و عبر كائنات و ظواهر لا يمكن أن تكون حقيقية و هي في الأصل غير قابلة

* الشعرية او البويطيقا هي العلم الذي يدرس قوانين الخطاب الادبي و شكله بحسب ما يقول البنيويون.

للإدراك العقلي عبر المقاييس و القوانين، يجعل مسألة الاعتماد على وسائط جمالية بيّنة وواضحة عندما يكون محتوى الأفكار و الصور الذهنية قابلا أن يتحوّل إلى تمظهرات فنية أو أدبية. و بمعنى أبسط فإنّ عرض المستحيل على شكل فن أو أدب مرتبط بكون هذا المستحيل قابلا للعرض.

و مهما كان الأمر بالنسبة إلى علاقته بالواقع أو بـــ"اللايقين" المحيط به كمصطلح فإنّ الهدف من العجائبي هو القبض على ما لا يمكن أن يكون له مرجع حتى بالقياس إلى العجيب و الغريب.إنّ مرجعه الوحيد هو مخيال الكاتب وحده أو التمثلات الجماعية للحقبة التي ينتمي إليها، لأن شيئا عجائبيا واحدا يمكن أن يحيلنا إلى البنى المشتركة للمخيال الجماعي، كالأساطير مثلا و الخرافات المنتشرة في ثقافة مجتمع معين في زمن معين[1]. فقبل أن يكون مصاصو الدماء أبطال في الروايات في زمن سيادة الاتّجاه الرومانسي في القرن التاسع عشر كانوا مواضيع حكايات فلكلورية في الأزمنة الغابرة و موضوعات مثل الشبح أو المادة الميّتة المتحوّلة إلى أخرى حيّة أصبحت عبر التناص و القراءة و إعادة القراءة و التوظيف من خلال لعبة الكتابة و إعادة الكتابة تعاود الظهور بشكل متنوّع حتى يومنا هذا[2].

هكذا، سواء كانت الأشياء أو المواضيع العجائبية، ذات صلة بالفلكلور أو بالبنى الذهنية للمخيلة البشرية فإنّها لا تخرج عن كونها مكوّنا خطابيا أو بالأحرى لعبة خطابية، ما دمنا نتحدث عن الأدب باعتباره لعبا جميلا باللّغة، إذ لا وجود للعجائبي خارج النصوص. و الأشباح و غيرها لا وجود لها خارج اللّغة. يوجد العجائبي إذن في النصوص و بها. ولا أمّ له غير اللّغة[3]. فهو ظاهرة لسانية. لذا فالبعد البلاغي أو

---

1 أنظـــــر : Gilbert Durant-Les structures anthropologiques de l'imaginaire p :466.

2 أنظر : Louis Vax, L'Art et la littérature Fantastique.p :39

3 يقول تودوروف: "إن فوق طبيعي يولد من اللغة، وهو في نفس الوقت نتيجتها دليلها. فليس يوجد الهامات ولا الشيطان إلا في الكلمات و حسب، و لكن وحدها اللغة تسمح بتمثل ما هو غائـــب

الشعري من أهم مكوناته. و ليس من رهان فيه سوى على شعرية الكتابة. و المسألة البلاغية في طرح مفهوم العجائبي تعدّ من الأسس المحدّدة للماهية و ليست المواضيع و لا حتى الأثر الذي يتركه في القارئ ما يحدّده.

و بهذا تحتاج هذه الفروق الكثيرة بين الأشكال و الأساليب التي يتمظهر فيها هذا النوع الروائي إلى مقاربات شعرية مختلفة. لأن السؤال ظل دوما هو كيف نصف ؟ وبأيّة صورة ؟ و إلى أيّة درجة ؟. كيف يمكن أن نخلخل السرد كي نلمح إلى الشك في الأحداث المروية ؟ و كيف يصنع التخييل احتماليته sa vraisemblance ؟

يقول "دونيز ملييه" :" لقد بيّنَ اختيار "موباسان" للوجوه الثلاثة المتعاقبة التي قدّمها لقصته الطويلة "الهورلا" le horla مغيّرا في كلّ مرّة من زاوية السرد ومن الملفوظ القصصي ، لكي ينتقل من القصة إلى السيرة ثم إلى اليوميات،أنّ الأثر العجائبي يعتمد أساسا على السؤال الدائم حول الأشكال البلاغية و السردية المتاحة و حول إمكانيات خلخلتها أو تجديدها"[1]. و من هنا تتعامل المناهج النقدية مع العجائبي على أنّه مصطلح منفلت غير قابل للتحديد. لتَعدُّده في الأشكال و لتعدّد مفاهيمه الأدبية، حيث تتداخل مستويات مختلفة من التصنيف:

1- مسائل متعلقة بالمحتوى الدلالي للتخييل فيه يقدّم فوق الطبيعي معتمدا على أنواع مشتركة من التجارب العامة كما يعتمد على إعادة النظر فيما هو واقعي.

2- مسائل متعلقة بشعرية النص. و السؤال المطروح هنا هو: إلى أي مدى يمكن أن تتمظهر الأشياء في العمل ؟ و ما هي الوسائل القادرة على المساهمة في ذلك ؟

3- مسائل متعلقة بالقراءة النفعية :أي ما هو الأثر الذي يحدثه النص على القارئ ؟

و الخلاصة هي : أن التعقيد و التشويش في هذه المستويات المختلفة و الانزياح الدائم من هذا إلى ذاك، لا يمكن أن يسهل في القبض على مفهوم قار للعجائبي باعتباره

ابدا" .مدخل إلى الأدب العجائبي .ص: 87

[1] Denis Méllier. La littérature fantastique.p :07

جنسا أدبيا. و نستطيع أن نقرأ عند نقاد كثر فكرة مفادها انه هذا المفهوم يملك طبيعة غير قارة و لا يمكن تحديده فكأنّما عبرت مواضيع اللايقين و الغرابة إلى المصطلح ذاته و طبعت البحوث في ما يتعلق بالإجراء و الحكاية و الخطاب ؟[1]

و كما أن الحكايات العجائبية ، تكشف لنا عن الصراع بين الخطابات و بين تأويلها للوجود و الظواهر فإنّها تكشف لنا أيضا عن محدودية المعارف و الأشكال لتي نملكها لفهم هذا الوجود من حولنا. و من جهة أخرى، نستطيع أن نلاحظ كيف تحوّلت مسألة العجائبي في الميادين المعاصرة لنظرية الأدب إلى حقل خصب للنقاش العلمي المستمر لأنّ رهانات التحديد و التصنيف لا تزال تثار في كلّ مرّة، و أكثر من ذلك فالعجائبي أصبح اليوم يسمح بطرح مسائل جمالية و نظرية في الأدب أكثر اتّساعا. و قد جاء تداوله بكثرة بسبب قدرته على قراءة وتأويل تلك التناقضات والحدود التي يطرحها المعنى و الشكل الأدبيّين. و هكذا لا يمكن أن يطرح العجائبي نفسه باعتباره أدبا تسوده كلّ أنواع الخيال المرضية أو عرضًا لما هو غير واقعي و لا تعبيرا عن الهلوسة و الهذيان فحسب، بل هو أدب يستقي من البلاغة و الأسلوب قوّته و هو على المستوى النظري يحيلنا دائما إلى التساؤل عن تأويل المخيال البشري و عن حدود التعبير و عن اللّغة ، و حتى عن إمكانات بنية الشكل في الأدب.

1 Ibid p :08

أ- لماذا العجائبي اليوم؟:

يتساءل الباحث هنا مرّة أخرى لماذا يعدّ العجائبي اليوم نوعا من الإيديولوجية الجديدة للكتابة ؟ و ما الغاية من توظيف هذه التيمات ؟ ما الذي استدعى الجنوح نحو الخيالي المرعب بدلا من الواقعي الواضح ؟ و ماذا يريد العجائبي منّا ؟ هل هو أدب للهدم و المعارضة لمن أجل طرح المفارقة و الأضداد ؟ و ما علاقة الإنسان الحديث بهذه الرؤية ؟ و الجواب يكمن عادة في التاريخ.

لقد عرف العجائبي مصيرا جديدا في المجتمعات الأوروبية منذ القرن التاسع عشر، إذ أن انتشاره في هذا الزمن دليل على أنه كان ردّة فعل عنيفة تجاه كل تلك الخطابات العقلانية و العلمية و حتى القيم الأخلاقية و الدينية و الاجتماعية في ذلك الوقت. كما يبدو انه ردّه فعل تحمل أيديولوجية الرفض ساعية إلى الهدم و التدمير، بل كان معارضا شرسا و نقيضا لخطاب الحداثة السائد الذي كان يدعو إلى التقدم و التطور مركزا على العقل. و السؤال هل كان ردّت الفعل هذه التي جاءت من أغوار الزمن الماضي، خوفا على الإنسان أو خوفا منه ؟

يبدو أنّ العجائبي المتشبّث بأحلام العودة إلى كلّ ما ضاع، هو في الحقيقة حنين متجذّر و متصلّب ينفي كلّ المنجزات العقلانية للحضارة الغربية. ألاّ يأخذ مشروعيته من بعده النقدي باعتباره إعادة نظر في قناعات الخطابات السائدة و ليس باعتباره دليلا على فقر في المخيال imaginaire يقول "دونيز ميليه" نقلا عن "جويل ماريليو" Joeil Marilieu : " ليس العجائبي مقاربة لما هو فوق واقعي بل مقاربة جديدة للواقع"[1].و لا يمكن أن يتمّ عرض تمظهرات الواقع في حلّة تأزّمٍ، سوى عبر تجسيد ما هو مرعب. و مهما كانت مظاهر التعبير المعلنة أو المستبطنة لهذه الأزمة فإنّ تلك الصور و الأخيلة تكشف عن القلق الذي يشعر به الإنسان المعاصر في ظل

[1] Joeil Marilieu.Le fantstique.Hachette.1992. cité par : Denis Mellier.la littérature fantastique. p :48 :

الحداثة المتوحّشة.و أمام هذا العالم المادي المحسوس أو في الوسط الاجتماعي الجديد المبني على علاقات غير إنسانية أساسها المنفعة تكون مهمّة هذه التمظهرات هي التعبير عن التناقضات في الإدراك الحسّي المليء بالكبت و الحرمان.

لقد قابل البرجوازيون الحس الرؤيوي للفنانين الرومانسيين الكبار بدرجة حساسيتهم العالية بالتبجّح و التعالي العقلاني و بالنزعة التجريبية و الصوابية المتعالمة فكان العجائبي طريقة مختلفة في توصيف أنماط أخرى من المعرفة لا يمكن مفهمتها " conceptualiser" إلاّ من خلال تعطيل أصناف الواقعية التي سادت القرن التاسع عشر. و النتيجة كانت هذه المقابلات الجديدة: المستحيل مقابل الممكن و غير الواقعي مقابل الواقعي ، و النكرة مقابل المعرفة، و الذي لا شكل له مقابل الموجود والمجهول مقابل المعلوم و اللامرئي الخفيّ مقابل المرئي الملموس.[1] و لقد كان للحداثة فهم جديد للكون أساسه المعرفة و العلم مما أدى إلى ردّة فعل شعراء وكتاب يعتمدون في تجربتهم على الحدس الهيجيلي*. ممّا أرسى رؤية مضادة للعقلانية آذنت بظهور هذا الجنس الروائي.

لهذا كان العجائبي دوما تعبيرا عن عدم التلاؤم مع المجتمع و نوعا من الرفض لتوجّهاته و للأيديولوجية الجديدة، وسخط على الحياة وسط التجمّعات البشرية المقهورة في المدن الكبرى. و خطابه كان دوما، إعادة النظر في الخطابات العقلانية، مطعّما إيّاها بنوع من التخييل. لقد انسحب الرّعب الذي عبر عنه الشعراء تجاه ذلك الوقت إلى الرّواية في كلّ وقت، إذ تحوّلت إلى نقد شرس للحداثة بأوهامها و بمآزقها التارخية[2].

لقد صارت الحداثة الأوروبية تبجّل العقل إذن و تدعو إلى النزعة التجريبية في كلّ مكان. كما أنّها غدت تحاول شرح العالم و ظواهره بالمعرفة الموضوعية حتى أنّها

---

[1] Louis Vax.l'art et la littérature Fantastique .p :73

* هيجل:فيلسوف ألماني(1770–1831).له "فينومنلوجيا الروح"1807.تأثر كل الفلاسفة بجدليته.

[2] أنظر : شعيب حليفي. شعرية الرواية الفنطاستيكية.ص:10

تعرضت للأحلام و الهواجس و القوى غير المفهومة و تصدّت لها مقدمة شروحات اجتماعية و نفسية لما يحدث فيها، فراحت قضايا الإنسان الجماعية ودواخله الفردية معرّفة و ممنهجة و صار العالم بذلك منظّما و مصنّفا و تحوّل الإيمان بالعلم إلى عقيدة جديدة . لقد عاد كلّ شيء إلى ميدان الفهم و الممكن الوقوع و الممكن شرحه.[1] لهذا راح الخيال يتروي و يتقلّص فتحوّل الوجود إلى مادة و انتصر العقل فأفرغت الحياة من الأسرار و من طابعها المحيّر و بالتالي من بعدها الشعري. و ردّة الفعل ستكون بالطبع إحياء الأساطير و الخرافات لأنّ المجتمعات الجديدة تعبت من الخطاب العقلاني . و بالتالي فإنّ العجائبي تعبير عن الرفض و عدم الارتياح في حياة الحداثة لذا تُستثمر صوره المتعدّدة في تطعيم الخطابات العقلانية بالبعد الخيالي و ما ظهور الأشكال التقليدية للعجائبي كالعجيب و الغريب إلاّ دليل على محدودية الفهم الموضوعي للواقع. لأنّنا قد نتساءل: ماذا سيقول الكتّاب إذا ما كان كلّ شيء معروفا؟

لقد كان العجائبي التعبيرَ الأمثل، في مجال علم النفس التحليلي، عن ثنائية "Dualité" "الأنا" و تناقضات إدراكاتها. كما هو ساحة أخرى أو شاشة تبرز فيها هذه العلامات. والإضافة لكــونه اختراقا للمنطق فهو اختراق أيضــا للمواضعات والأعراف داخل المجتمع. إذ يمكــن لفكرة الجنس والخيــالات عن القرين* Le double و فكرة الاغتصاب و الرّغبة في امتلاك القوّة الخارقة، أن تناقش كلّها عبر الخيال و بهذا يمكنّها أن تغيّر في الأشكال الجديدة للكتابة عن غيرية* Altéritéممسوخة تعتدي على الحدود الأخلاقية و الاجتماعية و حتى الجنسية المنظمة

---

[1] أنظر ميشال زيرافا. الأسطورة و الرواية. ص: 18

* القرين: كائن واقعي او خيالي يشبه شخصا معينا. و يعني في المعتقدات المصرية القديمة ظل الميت. و القرين هو المقرون بآخر و المصاحب له و العشير: و هو البديل مرئيا كان أم غير مرئي. و كما يكون في الانس قرين يكون في الجن كذلك.

* الغيرية: يستعمل هذا مفهوم في علم النفس للتعبير عن صفة كل ما ينحو أن لا يكون نفسه بل أن يكون آخر.

للسلوك البشري. يقول "دونيز ميلييه":" المسخ في الأصل متعدّد الأوجه ومنفلت لأنّ رغبته بلا إشباع و لأن طريقته في إنكاره للغيرية، كي يرضي أهواءه ، تجعله مرعبا ، لكن قواه تفتح لأحلام التماهي بُعدا يكون فيه إرضاء الشهوات مطلقا"[1] .

هذا عن الفرد الذي يعيش أزمة ذات منشطرة و دواخل منفلتة ونفس مريضة موبوءة بهموم العصر، فماذا عن الجماعة ؟ هل يمكن أن تصيب مظاهر العجائبي من الداخل حقلا مفتوحا كالحقل الاجتماعي أو السياسي؟. و الجواب هو أن ذلك ممكن جدّا، لأنّ بعض حالات الهلوسة قد تصيب الجماعة و قد تعيش قرية بكاملها حالة كهذه مثلما جرى في رواية "القصر" لــ"كافكا" [2] و كما هو الحال أيضا عند " دينو بوزاتي"[*] Dino Bouzati في رواية " هلع في سكالا" Panique a Scala 1948 " إذ يتحدّث عن بارانويا Paranoïa جماعية تدوم ليلة كاملة والسبب كان دخول مجموعة من "المورزيين" les morzis المشابهين للنازيين. يتساءل المواطنون البسطاء و هم يغلقون على أنفسهم في غرفهم من الخوف عن العالم و الوجود وفهمه متردّدين في قبول الواقع، كما هو الحال عند "كافكا" و تماما كما في " هاملت" لــ"شكسبير" أين يطلب شبح الأب علنا من ابنه أن ينتقم له"[3] . و هكذا فالأشباح تملأ المشهد الاجتماعي فيبدو أنّ العجائبي لا يتناسب مع الاستعارات و لا يتناسب مع المعاني السياسية غير أنّه بحسب مقدرته على النقد والتشكيك وسيلةٌ قويّة للتعبير عن الثورة على الايدولوجيا السائدة.[*]

---

[1] Denis Mellier.la littérature fantastique. p :50

[2] أنظر ميشال زيرافا. الأسطورة و الرواية. ص: 64

[*] دينو بوزاتي:(1906. 1972) روائي إيطالي كتب : صحراء التتر "le désert des tartares" 1940 و في المسرح له : حالة ذات أهمية 1953 un cas interssant

[3] Denis Mellier.la littérature fantastique. p :50

[*] يوظف محمد ديب هذا الفهم من خلال استثماره للعجائبي في روايات ما بعد الاستقلال كما سنرى في الفصول القادمة.

لقد أصبح الفرد يشعر بالضياع في مجتمع و عالم مرعبين، و عندما يروي العجائبي هذا الضياع بأشكال متعدّدة فإنّه يفصح عن تخلّي الإنسان عن فضائه التاريخي والاجتماعي ليقول ذلك الصراع ما بين خارج إشكالي و قلق داخلي .فهو إذ ذاك يعيش تجربة فجوة أو قطيعة و صدع غير قابل للرأب. و إذا ما كان التخلّي والضياع الذي تشعر به الشخصيات مجسّدا في الخوف من ضياع شيء عزيز أو في الفزع أمام العدم، فإنّه يعبّر أيضا عن العجز وسط الحشود في أن نكون بمأمن في حواسنا وبغيريتنا التي تقف أمامنا وجها لوجه. "فالإنسان العجائبي L'homo-fantasios بحسب تعبير "مارسيل شنايدر" Marcel Schneider في كتابه عن "هوفمان" Hofmann محاصر بين الألم الذي تسبّبه له القوانين الاجتماعية و ما بين كونه لغزا في حدّ ذاته " [1]. و إذا كان من إنسان عادي يتحدّث عنه العجائبي فإنّه لا يعني أنه بلا مزايا لأن هذا المفهوم يضع الإنسان الفرد أمام ذاته نازعا عنه تلك الأوهـــام التي كان يحيط نفسه بها. و في اللّحظة التي يشعر فيها بأنّه آيل إلى الفناء أو إلى الجنون تكشف الشخصيات الرّوائية إمكانيةٌ أخيرة للبقاء لكن وسط الرّعب، كما تكتشف أنّها قادرة على الاحتفاظ بذاتها في اللّحظة التي تفنى فيها*. و كما هو الحال في التراجيديا* Tragédie فإنّ الأزمة التي يُحدثها وجود العجائبي تنتقل كالعدوى إلى الجماعة كلّها من خلال فرد فيها فيُرغم الإنسان الحديث على الخضوع لعنف قدر مدهش، قاس و عبثي، ترى فيه الجمـــاعة قيّمها و معناها دون أن ترى لزاما عليها وضع حدود معينة له.

---

[1] Marcel.Schneider.Hofmann.Juliard.Paris.1979 .cité par : Denis Mellier.la littérature fantastique. p :51

* في " إغفاءة حواء " محمد ديب يفنى "صلح" الشخصية الرئيسية في "فاينة" زوجتــه فنــاء مليئــا بالرّعب و التعري من الذات.انظر فصل كتابة العجائبي عند محمد ديب.

* جنس أدبي يوناني قديم يقدم على المسرح مصائر بشر يحدّدها القدر أو المــوت و لا يســتطيع الإنسان صدّها.

ب- صور الغيرية في الخطاب العجائبي:

تبعا للتجسيداته المتعدّدة يظل السؤال مطروحا اليوم حول العجائبي: هل هو حقا هدم لما سبق له أم استبدال له؟ و الجواب ليس يسيرا إذا ما نظرنا إليه من وجهة البحث في البنية و الأشكال الأدبية الكثيرة. لأنّه بحسب الأنماط المختلفة سواء كانت متعارضة أو متكاملة في شعريتها و في أثرها، فإنّ العجائبي لا يمكنه إلاّ أن يتجسّد في أشكال و أجساد وأمكنة. ممّا يدلّ ظهوره فيها على أنّ هناك تناقضا جذريا ، يمكن أن يحدث في المعالم الزمنية و المكانية لتلك الإحالات المخلصة للواقع. كما يعني ذلك أيضا أن هناك انقلابا و اغترابا ما، فهي (أي التجسيدات) تحاوّل أن تعيد صياغة مفاهيم المكان و الزمان و تقدّم لنا عالما بديلا بوجوه متعدّدة. فإمّا أن يكون:

1- عالما عجيبا مصنوعا من أحلام اليقظة مثلما هو الأمر في التهويمات الجنسية لـــ"غوتييه"* Gautier و ميريميه Mérimée و "بلزاك"* Balzac في "جلد الخيبة" Peau de chagrin 1831 .

2- أو عالما لا يمكن تصوّره، وذلك يفتح الأبواب على أنواع كثيرة من الغيرية تمسّ عدواها المعرفة و المنطق و المكان و الزمان مثلما هو الحال في الرّوايات التي تتكلّم عن عالمين متوازيين أو عن صدع أو شرخ ما أو تسرد أحداثا في عوالم متداخلة كم هو الأمر عند "راي"* Ray.

* تيوفيل غوتييه.(1811. 1872) شاعر و روائي فرنسي رومنسي.توجه إلى مذهب الفــن للفــن .من رواياته " الكابتن فراكاس" 1863

* أونوريه دي بلزاك (1799. 1850) كاتب و روائي فرنسي، واقعي، غزير الانتاج.له " الاب غوريو" "زنبقة الوادي" و مجموعة كبيرة من الاعمال سماها " الكوميديا البشرية " بالاضافة إلى المسرح و الدراسات العلمية مثل "سيكولوجية الزواج" 1830.

* ريمون راي (1884. 1964) كاتب من أصل بلجيكي يمزج في العجائبي بين ما هو خيال علمي و بين ما هو بوليسي.له " مغامرات هاري ديكسون".

3- أو عالما مرعبا بشكل صريح، مثلما هو الحال عند الكاتب الأمريكي " لوفكرافت" Lovecraft* عندما ينخرط في العالم الخرافي للأمم القديمة أين يمكن للعالم المستبدل أن يؤدّي بالشخصيات إلى مواجهة مع الأشكال الشيطانية المتداولة.[1]

ج- الفضاءات العجائبية:

أما عن الأماكن العجائبية في هذا السياق فقد حافظ العجائبي على حبّه و شغفه بالأماكن الكئيبة و المسكونة بالخوف و لم يغيّر منها شيئا. و كثيرة هي الرّوايات التي نكتشف فيها أن المكان عنصر أساسي في تمظهر ما هو عجائبي و بخاصة عندما تتجسّد هذه الأمكنة و تتأنسن* " و مثلما هو الحال، بحسب ما ذكر "دونيزميليه "، عند "نتاليال هاوثرن"* Hawthorne في رواية "البيت ذي الحمامات السبع" 1850 La maison aux sept pigeons.و كما في" الدورة الحلزونية" Tour d'écrou لــ"هنري جيمس"* Henri James 1898 أو أعمال "راي" Ray أين يعيش الأبطال في أماكن عالية مسجونين في أغلفة من لحم..هكذا إذن تحتوي الأماكن على أسرار الحياة الماضية و من خلال أثرها السيّئ تساهم في إثارة

---

* هوارد فيليب لوفكرافت (1890. 1930) كاتب روائي أمريكي .جل اعماله في العجائبي الصريح كالاشباح أو الكائنات الفضائية أو الغريبة على منوال ادغار ألان بو. كما انه يوظف الاساطير و الخرافات من جديد له: " الألوان الساقطة من السماء" 1927 و له أيضا "في هاوية الزمن" 1936.و غيرهما.

[1] Denis Mellier.la littérature fantastique. p :52

* بمعنى انها تأخذ الطابع الانساني كما هو الحال في قصة " سقوط بيت آل هوشر" la chute de la maison Husher لإدغار ألان بو 1839.أين يتحوّل البيت بين المستنقعات إلى كائن حي يقتل أصحابه.

* نتاليال هاوثرن (1804. 1864) كاتب روائي أمريكي مسكون بفكرة الشرّ من أعماله " الرسالة الحمراء" 1850

* هنري جيمس (1843. 1916) كاتب روائي امريكي تجنس بالانكليزية. أخ الفيلسوف "وليم جيمس" أثره بالغ في الأدب الغربي.له ممن الاعمال" الاوربيون"1878 ."أجنحة الحمامة"1902. "الوحش في الغابة" 1903

اللّعنة التي تضرب ساكنيها"[1]. و العجائبي لهذا هو رصد لشيء خاص من زاوية نظر خاصة و ليس رصدا للمكان المتعارف عليه بأبعاده الجغرافية فقط، ذلك أنّ الفضاء الروائي هو في الأخير فضاء لغوي بامتياز، يولد بين الكلمات و بالبلاغة أساسا.

و بالإضافة إلى المشاهدات الفردية و التجارب اليومية للكاتب يُعرف الفضاء الّروائي عموما من خلال المنظور الذي يرى به المؤلف من خلاله الأشياء وينظّمــها انطلاقا من قناعاته الجمالية و الفكرية معا[2].

و كما هو الحال عند "ادغار ألان بو" فإنّ وصف الدواخل و هندسة المكان هو عبارة عن كناية حيّة عن الدخيــلة البشرية المريــضة أو الهذيانية للشخصيات وحتى أنّ بعض الحكايات تنتهي بانهيار البناية المتهرئة. و هنا يتّضح أنّ الأماكن المسكونة بالأشباح ستؤدّي بالشخصيات إلى أقصى الحدود في تجربة الخوف.[3]و"إذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعي و آخر أسطوري متخيّل فإنّه في المحكي "الفنتاستيكي" يحــاول أن يجمــع ما بين هذين النــوعين الــواقعي و المتخيل انطلاقا من الإمكانات الجديدة المفتوحة على المخيلة"[4]. و هكذا تكون هندسة المكان مسرحا لفضاء رمزي يتصادم فيه الداخل مع الخــارج و الواقعي الموضــوعي مع الذاتية التي تريد أن تجد لنفسها مكانا آمنا فيها.

وإذا لم تكن الدواخل الذاتية العميقة أو البيت أو الوطن الذي نسكنه أماكن محتملة وقادرة على احتوائنا و إشعارنا بالسكينة فإنّ حياتنا ستنتهي إما إلى التشرّد أو الطرد أو بالجنون أو الموت.*

---

[1] شعيب حليفي. شعرية الرواية الفنتاستيكية.ص: 163

[2] انظر: المرجع نفسه. ص:163

[3] أنظر: Denis Mellier.la littérature fantastique. p :53

[4] شعيب حليفي. شعرية الرواية الفنتاستيكية.ص:163

* أنظر فصل كتابة العجائبي عند محمد ديب و الحديث عن المنفى و تشــظي الهويــة .كيــف صارت كتابة العجائبي منفى و طنا في الآن ذاته.

1. 5 الجسد العجائبي:

و من الصور الأخرى للغيرية هناك الجسد باعتباره فضاء و باعتباره أيضا أداة لتجسيد الظهورات العجائبية. و سؤال الجسد خطير و مقلق عند الحديث عن الكيف؟أي عندما نتساءل كيف يتّخذ العجائبي شكلا ما ؟ إذ أنّنا نلاحظ أنّ هناك مجموعة معيّنة من الأجسام يمكن أن تكون ميزانا لما هو عجائبي . فما هي دلالات الجسد في هذا النوع الأدبي و ما هي أنواع تمظهره ؟.

يمكن أن نقول أوّلا إنّ الكائنات المرعبة المجسّمة لا وجود لها في غير الاستعمال البلاغي للّغة. و لذا فالعجائبي لا يصنع سوى كائنات ورقية. و هو وسيلة وفقط لطرح إشكالية مكونات الجسد، عبر التجسيم المدهش أو المرعب. وذلك من أجل طرح الأفكار "الفينومينولوجية"* phénoménologique عن الذات في علاقتها الجسدية بالوجود. يقول "لويس فاكس:" إن الجسد المخيف و الغريب و تحوّلات مصاصي الدماء vampires و الموتى الأحياء les morts-vivants و الرجل الذئبle loup-garou و لكلّ ما هو على شكل غول أو أيّ ظـــهور مرعب، كـــلّ هؤلاء يصنعون لنا، بالتناقضات الموجودة في أسّسها وبطريقة التلاعب في تشكيلها، تنويعا على الغيلان والمسوخ القديمة الموجودة في ميدان العجيب Merveilleux.[1] و مثال ذلك " تلك الأجساد التي صنعها "ويلز"* weills في

---

* تدعى بالظاهراتية أو الفينومينولوجيا : و هي في الفلسفة أو العلم الـــذي يـــدرس الـــوعي أو الادراك و هي عند هيجل تأخذ بعين الاعتبار تمظهر العقل عندما يشتغل فـــي التـــاريخ و عنـــد هوسرل طريقة فلسفية تبحث في العودة إلى إدراك الاشياء كما هي و تصفها كما تظهر في الوعي من غير أن تتدخل المعرفة في إدراكها معتمدة على الحواس أساســا بحســب رأي ميرلوبـــونتي . أنظر:

Merleau Ponty.Phénoménologie de la perception..Gallimard.1945. page: 23

[1] أنظر: Louis Vax . Louis Vax, L’Art et la littérature Fantastique .p :24.25

* هربرت جورج ويلز (1866. 1946) كاتب روائي انجليزي ، كتب نصوصا استشرافية في مجال الخيال العلمي منها " آلة الزمن" 1895 ." الرجل الخفي" 1897 و " حرب العوالم" 1898.

رواية "الدكتور مورو" 1896 التي يصف فيها التنافر والخلط في الأشكال بين ما هو حيواني و ما هو إنساني.

يبيّن هذا التبادل الجنساني* érotique الذي يحكم التمظهر الفيزيائي لمصاصي الدماء و الذي هو عبارة عن تداخل حقيقي للرغبة Eros "إيروس" * مع الموت " التاناتوس"* Thanatos. و هنا يستعرض "مصاص الدماء" قوّته الجنسية و قدرته على الإثارة و من جهة أخرى رغبته الملحّة في الحياة بشكل يثير التناقض و الفزع"[1].

و هكذا يكشف "الموتى الأحياء" عن بقايا إنسانية من خلال الاستيهام حول جسد في حالة تحلّل و تفسّخ. أمّا الرجل الذئب أو الحيوان المتحوّل فإنّه يدلّ على أن الإنسان سيظل يحتفظ بشيء من اللّغز داخل جسده المتخلخل و كما يشير إلى البشاعة التي لا تزال تسكن كلّ ما هو بشريّ.

يتمظهر العجائبي إذن في أشكال عدّة و ذلك بحسب الزمن الذي ينتمي إليه، "فمنذ "فرانكشتاين"* Frankenstein إلى الإنسان الآلي لـــ"هوفمان"، إلى الجسد الآلة في رواية "حواء المستقبل" Eve du future لـــ"فيليه دو ليل أدام"* Vélliers de lisle Adam 1886 أو في "الدمية الدموية" 1923 للروائي "لورو" * Le

---

* جنساني أو جنسي : كل ما له علاقة بالعشق الحسي أو بالجنس و يطلق هذا اللفظ على كل مـــا يثير الشهوة و يسعى إلى اشباعها.

* ايروس : إله الحب و الجنس عند الاغريق .و لمعرفة أكثر فـــي مســـألة الجـــنس فـــي الأدب العجائبي. أنظر: ت .تودوروف.مدخل إلى الأدب العجائبي ص:121.122

* تاناتوس: إله الموت عند الاغريق

[1] Denis Mellier.la littérature fantastique. p :54

* فرانكنشتاين :1818 رواية عجائبية مشهورة لـــ"ماري شيلي"(1797.1851)و هي زوجة الشاعر الانجليزي شيلي (1792. 1822)

* فيليه دو ليل أدام(1838.1889) كاتب فرنسي يكره الحداثة و العلوم. يكتب عن المطلق. لـــه "حكايات مخيفة"1883

* غاستون لو رو(1868.1927)كاتب فرنسي لروايات بوليسية."لغز الغرفة الصفراء"1908و"عطر

roux. إلى المنحوتات الحيّة في رواية " اختراع موريل" L'invention de Morel 1940 لـــ"بيوي كازاريس"* Bioy Casarès "[1].

يضع العجائبي دوما حوارا نقديا مع إمكانات التنبؤ بالاكتشافات العلمية هذا لأن الجسد عنده ما يفتأ يعبر عن المصير البشري الذي صار إشكاليا في عالم من الآلات الباردة و الماكينات القاسية تماما كما الأنظمة السياسية و الاجتماعية التي تلغي الفرد و تقتله.

و ليس ضروريا أن يكون جسد النص المصنوع من بلاغة الخطاب ملتبسا باعتبـــاره غير واضح المعالم بل هي الدقّـــة في وصف و بنيته أو تركيبه الواضح على أجساد أخرى ما سيجعلننا نتساءل عن هويته البشرية.

تقدّم هذه الأجساد في بعض الأعمال الروائية على شكل تجميع بين الأجـــزاء والأطراف مع معاودة صياغتها و تركيبها و نسخها باعتبارها إسقاطا و نتيجة الهلوسة أو الاستيهام. و ما الآلة المرعبة و العجائبية إلاّ من خلال الطريقة التي تقدَّم بها للقارئ من أجل إعـــادة فهم ما هو إنســـي. فهي جسد غيـــر متجانس ومتنافر الهوية ومثير للتساؤل.

هذا عن الروايات التي تقدّم كائنات موصوفة المعالم و مشروحة الشكل ومبيّنة الملامح أمّا عن الأعمال التي تقدّم ، على العكس من ذلك، حضورا غير واضح المعالم مثلما فعل "موباسان" Maupassant عندما أبانَ عن استيهامات حول الجسد الغامض، الذي لا يبدو جليّا. إنّ اختفاء الملامح يشير إلى حالات ظهور الجسد مختلفا تماما عن حقيقته الجسدانية Corporéitée .

السيدة ذات اللباس الاسود" 1909.

* بيوي كازاريس(1914. 1999) كاتب روائي للحكاييات عجائبية من الارجنتين.

[1] Denis Mellier.la littérature fantastique. p :55

في هذا اللّعب المرعب ما بين الحضور و الغياب و الظهور و الاختفاء تكون الغيرية المنفلتة لكن المنظورة و المدركة قادرة على تخليص "الأنا" من القناعات الزائفة حول نفسها. و المثل واضح بيّن في القصة الطويلة "الهورلا" Horla أين تأتي اللّحظة التي لا يتمكّن فيها السارد المجنون من رؤية صورته في المرآة فيتساءل : هل ذاب أو تلاشى هو كذلك؟ أم أنّ هناك حضورا غير مرئي يقف حاجزا بين الفرد و صورته ملتهما حضوره الذاتي كلّه ؟[1]

1. 6 موضوعات الحب:

لا يعرف العجائبي سوى الأقاصي في التعبير، و إذا ما كان العشق تجربة قصوى فإنّه بالضرورة واحد من مجالاتها، لأنّ الموت يترصّد المحبّين و لا مجال لمقاومته عبر الاستيهامات و التخييل. و هذه التيمة قديمة قدم توظيف العجيب، إذ كثيرا ما استعان الأبطال قديما بالجنّ أو الساحرات لجلب محبوبٍ مات أو غاب.

و قد يخوضون بأنفسهم رحلة البحث هذه في غياهب الأرض و عبر الجبال والبحار لكي يلتقوا مع من يعشقون أو ليجلبوا الأداة التي تردّ لهم أحبابهم*، لقد كان ذلك في الزمن الماضي أمّا اليوم فقد ماتت الساحرات و لم تعد غياهب الأرض سوى ميدان لعلم "الأركيولجيا" Archéologie و لم تعد تنفع أية أداة أمام الموت سوى بعض العلوم الطبية و تحوّلت الغيلان إلى فيروسات صغيرة و ما عادت البحار قصية و بعيدة و لا حتى الجبال، و ليس هناك من مكان يلجأ إليه الإنسان الحديث سوى الذاكرة ودواخل النفس إذا ما أراد أن يستعيد محبوبة ميّتة مع ما في ذلك من الألم و الحسرة ومن تشوّش للرؤية و تخلخل للزمن و المكان.

هناك عجائبي داخلي كما يقول "لويس فاكس" متعلّق أساسا بطريقة الإدراك للعالم من حولنا و هو يسمّيها "فنومونولوجيا العجائبي" phénoménologie du

[1] Denis Mellier.la littérature fantastique. p :55

* سنرى ذلك في الفصل الاول من الباب الثاني عندما نتحدّث عن رواية "من يتذكر البحر" 1962 لـــ" محمد ديب".

fantastique و هي بحسبه وصف للتجارب الحيّة باعتبار ما تحتويه من مشترك وأساسي.[1] وإذا ما كان الشبح يعود دوما لإخافة الناس فإنّ الوسواس القهري يمكن أن يكون رغبة في رؤية من نحبّهم و قد عادوا و ذلك بمواصلة حبٍّ يتحدّى الموت والزمن في شكل حياة "عجائبية " و مثال ذلك واضح في قصص "إدغار ألان بو" مثل "ليجيه " Ligeia و قصة "موريليا"Morella أين تعود المعشوقة مرة أخرى في ملامح جديدة لزوجة أخرى أو في ابنتها كما هو الحال في "فيرا" لـــ"فيلييه دو ليل أدام" Villiers de l'Isle Adam".[2]

هكذا إذن، يُمَكّن العشقُ العجائبي من إبراز أنواع كثيرة من التولّه الجنسي* fétichisation المرتبط أساسا بالمعشوقة عبر خلخلة صورها، ذلك أن ذاكرة الأشياء المعشوقة و المقدّسة تستحضرها مستعينة بالأشكال البلاغية الكثيرة من تعريض و كناية عن جمالها. و مثال ذلك خصلة الشعر الخاصة بالزوجة الميّتة التي يحتفظ بها بطل رواية " بروج الميتة" لـــ"رودنباخ"* Rodenbach .إذ تعدّ تعبيرا عن قداسة الشخص من جهة و في الوقت نفسه إشارة إلى الانغلاق على النفس المهدّدة بالوسواس"[3] . وبحسب ما يبدو فإنّ العجائبي عملية تعويض وطريقة في الشفاء، إن لم يكن في زيادة المرض عبر الاستيهام الذي ينكر الافتقاد و يسعى إلى مواجهة الحنين غير المحتمل نتيجة الحداد.

هذا عن العشق و الحنين و الألم فماذا عن الأيروسية érotisme و الموت ؟ إنّهما من أشدّ المواضيع خطورة في الطرح العجائبي الملتبس، بحيث أن هذا الأخير يسمح عبر أحلام اليقظة و الهلوسة بقيام شبكة متنوعة من موضوعات "الأنت" كما يدعوها

---

1 Louis Vax, Les chefs d'œuvres de la littérature Fantastique.p : 112

2 Denis Mellier.la littérature fantastique. p :55

* التوله الجنسي : هو تركيز الشهوة على جزء من الجسد كالقدم او اللباس مثلا

* جورج رودنباخ (1885. 1898) كاتب بلجيكي باللغة الفرنسية له " بروج الميتة" 1892 و " دقاق الأجراس" 1897

3 Denis Mellier.la littérature fantastique. p :55

تودوروف [1] و هاهو يقول:" نقول تبقى نقطة انطلاق هذه الشبكة الثانية هي الرّغبة الجنسية.إذ أن الأدب العجائبي يتعلّق تخصيصا بوصف أشكالها الجامحة، مثلما يتعلّق بوصف تحوّلاتها المختلفة أو إذا ما شئنا قلنا: تحريفاتها، و لا بدّ أن تحتلّ القسوة والعنف مكانا و لو أن علاقتهما بالرّغبة لا ريب فيها طبعا، وكذلك ، الاهتمامات التي تخصّ الموت و الحياة بعد الموت و الجثث و"الهامية" vampirisme مرتبطة بموضوعات الحب و لا يتجلىّ فوق –الطبيعي بنفس الحدّة في كلّ حالة من الحالات : فهو يظهر ليقدّم قياس الرغبات الجنسية القويّة بصفة خاصة، ليدخلنا في حياة ما بعد الموت، و بالمقابل لا تترك القسوة أو التشويهات الإنسانية، عامة، حدود الممكن و لا يتعلّق الأمر ، إن جاز القول ،إلاّ بغريب بعيد الاحتمال اجتماعيا"[2]. و بالتالي فهو يعطي فرصة للاستيهامات الجنسية فرصة كي تتحقّق، تلك الناتجة عن الكبت الديني والاجتماعي.

تكشف "الايروسية" الموجودة بكثرة في حكايات "مصاصي الدماء" بشكل واضح الرغبة في التحرّر من القيود عندما تخلط الافتراسdévoration الجنسي بالخشية من الموت*. و الأمر يبدو أكثر وضوحا عندما يتعلّق الأمر بالمرأة الشؤم أو بمخلوق عجائبي آخر عندما يتداخلان في الحكايات حيث الاستسلام للشهوة يؤدي حتما إلى الموت الفظيع[3].ظلّت التجربة الجنسية دوما مرتبطة بالخوف من الموت لذا تقوم الشخصيات في الحكايات العجائبية بإشباع رغباتها في الأحلام مكتشفة بذلك عن طريق التجربة أنواع العشق العجائبي. ومثال ذلك كما يخبرنا "دونيز ميليه" الراهب في قصة "غوتييه" "الميتة العاشقة" la morte amoureuse الذي يعيش بفضل عالم

---

[1] للمزيد من التفصيل أنظر: ت. تودوروف. مدخل إلى الادب العجائبي. ص: 119 و ما فوق.

[2] ت.تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي .ص: 130

* في" إغفاءة حواء" لمحمد ديب سنرى كيف تحولت "فاينة" إلى ذئبة تعوي من الفصام و كيف أن "صلح" يسعى إلى أن يتواصل معها باعتباره ذئبا أيضا و ذلك عشقا لها.

[3] Denis Mellier.la littérature fantastique. p :56

الظلام و الأحلام حياتين مختلفتين، يعيش في الليل مع امرأة هامة vampire غبطة الحواس حدّ الجنون.

لكن هذه المتع المطلقة للشهوة تندثر فجأة وسط الرعب عندما يتحوّل جسد "كلاريموند" Clarimonde بفعل الماء المقدّس إلى مزيج بشع من العظام المحترقة والرماد. و في "أريا مارسيلا" Aria Marcella للكاتب ذاته يقوم شاب من عشاق الجمال الخالص بعبور الزمن من اجل لقاء امرأة نتيجة اكتشافه نهدا متحجّرا في الصخر.فيلتقي المرأة الرومانية قبيل انفجار البركان.[1]

و سواء تعلّق الأمر بالعبور أو بالقفز فوق الزمن أو بقصة أشباح فإن كلّ ذلك يعبّر عن الرغبة في استعادة المعشوقة من بين الأموات و منح الحياة مجدّدا للأزمان الخوالي. كما أنّ اللّجوء إلى أحـــلام اليقظة و الهلوسة لتلبية الرّغـــبة و الشهوة بلا رقيب في ما وراء الموت و الزمن يعدّ هروبا كانت الحداثة الأوربية العقلانية قد كبحته وحاولت القضاء عليه.

يبدو العجائبي حدّا فاصلا بين عالمين فهو الطريق الملكي الذي يسلكه الفرد المهووس "اللامنتمي" الذي يرغب في الهروب من عالم قاس و واقع غير محتمل. ثم إنّه "يكتسب أهميته أيضا من خلال تواصله العميق مع القضايا و الأسئلة التي تبتغيها معرفة الإنسان، وامتحانه على جسر المفارقة و التردّد: أسئلة تجعل المصائر موضع شك و اتّهام للعقل، لتخرق هذا الشكَّ بأحداث فوق طبيعية تخلق في تقاطع، معها،حلولا هي في حقيقة الأمر "فكاهات سوداء" أكثر منها تفسيرات تعطي أجوبة ما"[2]. و بهذا لا يمكن اختزال "العجائبي" في التجسيدات الموضوعاتية لكن يجب النظر إليه من وجهة الشعرية La poétique التي تضع النص في حالة خلخلة. و هذا النوع من اللعب الجميل في اللغة هو الميدان الوحيد لكل ما هو عجائبي ..إنّه ميدان الكتابة. فالمستحيل في

---

[1] Denis Mellier.la littérature fantastique. p :56

[2] شعيب حليفي. شعرية الرواية الفنتاستيكية.ص:19

العجائبي لا يكفّ عن استعراض نفسه كي يشيد و يقيم من جديد ما كان ناقصا، ودقيقا عن الوصف بما هو ضروري للكتابة. هذه المفارقة بين المستحيل و المتوقّع وهذه المفارقة لازمة لمفهوم العجائبي في حدّ ذاته إذ أنه لا يزال يصنع هويته باعتباره أدبا لما هو ممكن.

و هكذا و لكي يقوم الباحث بتركيب عام لما كان يودّ قوله حقيقة حول مفهوم العجائبي باعتباره كتابة للمستحيل و الموت، يمكن أن يستعين بتعليق "تودوروف" على أعمال "كافكا" و هنا ينطبق الأمر على نصوص محمد ديب أيضا كما سنرى ذلك طوال الباب القادم. إذ يقول:" إن هناك نظرة رائجة تبسيطية تقدم الأدب" اللغة" بوصفه صورة للواقع...لكن هذه النظرة زائفة بشكل مزدوج ، لأنها تخون طبيعة العبارة أو الملفوظ بقدر ما تخون التعبير أو التلفظ، ذلك أن الكلمات ليست بطاقات ملصقة على أشياء توجد كما هي في استقلال عنها. عندما يكتب الإنسان، فإنّه لا يفعل إلا هذا: "يكتب". و أهمية هذا الفعل قائمة فيه بما هو كذلك، بحيث أنّها لا تدع مجالا لأيّ تجربة أخرى. و في الوقت نفسه، إذا كتبتُ فإنّي اكتب عن شيء، حتى و لو كان هذا الشيء هو الكتابة نفسها.ولكي تكون الكتابة ممكنة، يجب أن تنطلق من موت ما تتكلّم عنه، لكن هذا الموت، سيجعلها في حدّ ذاتها مستحيلة، لأنّه ما من شيء يبقى هناك للكتابة. لا يمكن للأدب أن يصبح ممكنا إلاّ بقدر ما يغدو مستحيلا. فإمّا أن يكون ما نقوله هنا حاضرا، فلا يعود ثمة للأدب مجال، و إمّا أن نفسح مكانا للأدب، فلا يعود هناك شيء ليـــقال. و كما يكتب "بلانشو"*: "إذا كانت اللّغة، وتخصيصا اللغة الأدبية، لا تَنقَذِف دوما، و بصورة قبلية، نحو الموت، فإنّ ذلك لم يكن ممكنا، لأنّ هذه الحركة نحو استحالتها هي شرطها الأساسي"[1] .

---

* موريس بلانشو (1907..2003) كاتب فرنسي وناقد. له "طوماس الغامض" 1941 و" نصـــيب النار"1949 و" الفضاء الأدبي"1955

[1]نقلا عن: ت.تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي .ص: 156

الباب الأول

كتابة العجائبي عند محمد ديب

الفصل الأول

أسئلة الكتابة و الكائن العجائبي عند محمد ديب

أ- مدخل منهجي :

يعدّ العجائبي كتابة لما هو غير يقينيّ عموما، إنّه كتابة الشكّ كما رأينا، و من ثمّة فهو للاستبهام السردي أقرب، و للغموض و الالتباس أدنى، بحيث يأخذ ما هو غير واضح شكله و مصيره من الأسلوب الذي تتّخذه الكتابة ومن الطّرق السردية التي تعتمدها حتى تصبح لغة النص و أجواءه غامضة و مُلتبسة.

و إذا ما كان الأثر الذي يتركه العجائبي لدى القارئ مرتبط بعدم قدرة الأبطال على إدراك ما يجري حولهم و عدم قدرتهم على تفسيره. فما هي الأدوات التي تتوفّر عليها الكتابة كي تصنع هذا النقص و عدم القدرة ؟. كيف تستطيع من خلال الحكاية والسرد اللّذين يحاولان أن يوهما بصدق تلك الحوادث، أن تجعل ما هو غير معقول يتعايش مع ما هو معقول.؟ و بالتالي أن تجعل إمكانيات التأويل متعدّدة و متضاربة أحيانا، إذ من الواجب التفريق بين كتابة الغامض و الكتابة عن الجنّ و العفاريت و الحيوانات المفترسة. كما لا يجب أن نخلط بين الأجناس بحسب ما يوضّح تودوروف: العجائبي ، الغرائبي و العجيب. مع أنّ المشكلة تكمن أساسا في أن هذين الأخيرين عادة ما يستعملان الوظائف و الأشياء و الأشكال نفسها التي يستعملها العجائبي، لكنّهما على خلافه يقدّمانها بوضوح جليّ لا يثير أيّة ريبة أو تردّد لدى القارئ.

غير أنّ الكتابة العجائبية الحديثة كما يرى "تودوروف" تعتمد على إستراتيجية أخرى تتمثّل في إعادة توظيف الأشكال العجيبة و الوظائف المصاحبة لها توظيفا جديدا لأنّها تساعد من خلال عدم يقينيّتها و عدم وضوحها في تحقّق الأثر المرجو من العجائبي. إنّ الكتابة من هذا النوع، هي كتابة الالتباس و هي تعتمد على أسلوب المراوغة لأنّها تقع تحت خطر عدم التصديق لأن طريقة إحالتها على الواقع تظلّ ناقصة دوما، و هنا بالضبط ، في هذا النقص الكامن فيها و في عدم قدرتها على الإحالة على الواقع ، في كلّ هذا، تزدهر كتابة الإيهام و اللبس، إذ ثمّة دائما شيء ناقص يحتاج إلى

الاكتـــمال. و ها هنا يجب البحث عمّا يمكن أن يسمى: جماليات المبهم و الملتبس.

تبقى مع ذلك المشكلة الأساسية في الكيفية التي يقدّم بها النص هذا المبهم، لا في الشيء ذاته، لأنّ ما يبدو مقلقا و عجيبا و مثيرا للرّيبة يطغى بلاعقلانيته على أسلوب الكتابة و نهجـــها. لهذا فللسرد حدود متنـــاقضة لأنّ المنوط بـــه و بالسارد هو الصدق حتى يتمكّن المتلقي من المشاركة و المتابعة حتى النّهاية .غير أن الكائن العجيب أو الحادث الغريب يظلاّن متحدّيين قابعين هناك غير متزَحزحَين، يقلقان السارد والكتابة ذاتها.

تبدو المسألة متعلّقة أيضا بطرق التواصل و بالخلـــخلة التي تصيب الحكـــاية وبحالات التردّد و بالتشوّهات التي قد تلحق بصوت السارد و بالقلق الذي يثيره الحادث الغريب أو الظهور العجائبي المخيف." لأن القصد هو دوما توصيل الشعور باللايقين و بالغرابة ، أما بالنسبة للواقع، فإنّنا نحاول أن نعطي قراءة فيها الكثير من الإحالة المقنعة بالنسبة للسارد[1].

وهنا سرعان ما يشرع الواقع في التغيّر و في التعقّد ، لأنّ السارد نفسه واقع في مشكلة من خلال لاموضوعية و لاعقلانية الشخصية. إنّ خلخلة الفهم هي الهدف دوما من هكذا نصوص، لأنّها تعطي للشخصيات الحقّ في التأويل الذي يناسبها للظاهر فتظنّ أنّها على يقين غير أن السارد عادة ما يضع شروطا و أحداثا تجعل هذا الفهم سريع الانهيار و بالتالي ينهار معه التأويل و يبقى اللبس قائما.

يعد اللاّيقين الأصوات إيذانٌ بتعدّد الرؤى و التصوّرات و بتعدّد مستويات الساردين و القرّاء ممّا يجعل العجائبي ينوّع الأساليب و الطرق و الأدوات الوصفية و حتى أشكـــال السرد كي يصنع الوهم و يدخل بذلك الأثـــر المرجو و هو الإبهام واللايقين حتى داخل بنية النص. هناك إذن مظاهر عدّة لهذا الأثر، و لهذا التردّد المرجو من هذا النوع من النصوص و منها :

[1] Denis Mellier. La littérature fantastique p :43

1- الشك الذاتي: عندما يكون الصوغ جيدا خاصة بضمير المتكلم. يتكلم الأبطال عن الشك في إدراكهم للوقائع و هذا أثر منتشر في الرّوايات العجائبية عموما و هو يكمن في تحفّظات الشخصيات الرئيسية و تأتي من تلقاء نفسها في ما يتعلّق بصحة فهمها، خاصة عندما تتطّلع على ما هو مرعب عيانا ثم تعود إلى السؤال حول سلامة معرفتها للواقع كما سنرى مع " من يتذكر البحر "1962 و "جريان على الشاطئ الموحش" 1964 و مع "هابيل"1977 وبخاصة مع "سطوح الأورصول" 1985 و "إغفاءة حواء "1989 وغيرها .

إن المجازات و الكنايات و الأحلام و الصور الشعرية تعيد النظر أحيانا ،عبر المقارنة أو التثبّت أو الشكّ، في العلاقات التي تربط بين الحوادث ، من الواقعي إلى الخيالي، من الوصف الشعري "الاليغوري" إلى الشعور المادي الملموس.إن عرض الأحداث والوقائع و ذلك عبر الخيارات الكثيرة التي تمنحها الكتابة يعطي الانطباع بأنّ هناك علامات وإشارات دالة على خلخلة في خطاب وفي فهم و تأويل الشخصيات.

2- طريقة السارد المؤطِّر : و تكمن عادة في وجود سارد واحد يقف من الخلف كالشبح يؤطِر سرود الشخصيات التي وقعت تحت تأثير الظهورات أو الهلوسات.هؤلاء عايشوا ما هو غير مألوف، و غير واقعي، لكن خطابهم يقع تحت سيطرة ساردين آخرين، تكون سلطة العقل عندهم أقوى بحكم موقعهم من السرد وعادة ما يكونون أطباء أو علماء نفس أو مجرد ناس عقلاء و هم يقومون دوما بالتحفّظ على ما تقول الشخصيات الرئيسية و يشكّكون في يقينيتها[1] .

يعلّق هذا الدور العقلاني السردَ أحيانا مع أنّه موجود في هامشه و هامش الحكاية نفسها، و مع هذا سيزيد من الشكّ و التردّد المطلوبين و سينتقل كــلّ ذلك إلى القــارئ فيحقّق بذلك الانتماءَ إلى جنس العجائبي بدلا من الجنسين المجاورين له كما شرح "تودوروف". و بالإضافة إلى ذلك فإنّ هذا الشكّ سيساهم في عدم مصداقية

[1] انظر "إغفاءة حواء" حيث يقوم "صلح" بهذا الدور في الفصل الثاني.

أقوال الشخصيات و يجعل القارئ يتردّد في قبول الظواهر. مع أنّه شكّ في صالح الشخصيات إذ يقدّمها على أنّها ضحية فيتماهى معها المتلقي و يقف إلى جانب خطابها على أنّه حقيقة[1].

3- غرابة ما هو مألوف : سيُلحق الالتباس في الخطابات جميعا، سواء كان خطاب السارد أو المسرود له أو المتلقي أو المشكّكين في مصداقية الخطاب، الأذى بأحقيّةِ وعقلانية خطاب السارد أيضا و في حكايته بضمير المتكلم.

إنّ الحضور اليومي و العادي أحيانا و البسيط للأحداث مع غرابتها من جهة أخرى هو ما يعطي للنص غرابته. و هذا الأمر أكثر شيوعا في أعمال العجائبي الحديث ، كما في أعمال "كافكا" [2] و لنا في رواية "القصر" المشهورة مثال جليّ على ذلك،إذ لا يمكننا سوى أن نتعجّب من عدم تعجّبنا لما يقع للبطل "ك". إنّ ما يجري له من لقاءات مع أناس عاديين و حوادث عادية يجعلنا لا نصدق أن هناك قوة خفية تسيطر على حياة الناس مع أنّهم يشعرون بها و لكنّهم لا يستطيعون مقاومتها. و مع أن الشخصية الرئيسية لا تتساءل عن عقلانية أو عدم عقلانية ما يجري لها مع أهل القصر إلاّ أنّ هناك انطباعا قاهرا بأنّ هناك غرابة قاتلة وأن البطل وجد نفسه مع هؤلاء الناس في مأزق خطير.

و إذا ما كان كلام السارد يبدو وهما و كانت الغرابة هي ما يؤطر الإدراك عند بقية الرواة أو أنواع الساردين فإنّ الوصف ذاته هو ما سيجعل العقلانية والحضور العجائبي مجرّد زعم كاذب. لذا فإنّ أساليب الحذف و التورية والتلميح تزيد كلّها في نقص الإدراك، فيصبح أثرها مزدوجا.

[1]. انظر تودوروف.مدخل إلى الأدب العجائبي.ص:79

[2]. فرانس كافكا 1883/1924.كاتب روائي تشيكي باللغة الألمانية له" وصف لصراع" 1909 و"التحول" 1916. يعبر عن الجنون و الشعور بالذنب و البحث عن المستحيل كما هو الحال في " المحاكمة"1914 و "القصر" 1922

أولا: أنها تجعل التفاصيل الخاصة بالوقائع و التجارب عائقا في توصيل السرد إلى نهايته بما أنّها ناقصة.

ثانيا: تجعل السارد على مستوى الخطاب يلجأ إلى الشعرية و التورية عندما لا تكون الحوادث و الظهورات بيّنة.*

و هكذا يكون اللّجوء إلى السيرة الذاتية أو التكلّم بضمير "الأنا " في نصوص محمد ديب ضرورة . وهذا ما يفسّر لجوءه إلى الحميمية و البحث في الذات الإنسانية بدلا من القضايا العامة المشتركة[1] . لقد كان يحتاج دوما في هذا النوع من السرد – كما في رواية " من يتذكر البحر"– حيث يصنع السارد والمؤلف معا قطائع مع الأشكال الأخرى الأكثر تداولا كي يحقّق الخاصية العجائبية. و السارد بضمير "الأنا" هو الأنسب للنص العجائبي عادة، كما يرى تودوروف فهو يقول:" إنّ السارد المجسَّد يلاءم العجائبي لأنّه يسهّل التماهي الضروري فيما بين القارئ و الشخصيات. وهكذا يخضع خطاب السارد لقانون غامض ، ولذا استغله المؤلّفون بطرق مختلفة ، مؤكّدين على إحدى خاصيتيه : فإمّا أن ينتمي الخطاب للسارد .فيكون مُجانبا لاختبار الحقيقة. و إمّا أن ينتمي إلى الشخصية، فينبغي له أن يخضع لهذا النوع من الاختبارات".[2]

هكذا إذن تتميّز تجربة السارد البطل بالالتحام التام بالحدث، أين يكون الحديث منصبّا عليه عادة في المتن الحكائي "عبر الإضاءة القويّة بقصد إقناع المتلقّين ، مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته، عبر بناء موضوعية مزعومة ، وعن الآخرين في إبراز أهمّ شيء يربطهم بالحدث عن طريق بنائهم العقلي و النفسي".[3]

عندما لا يمكنه أن يصف ما لا يوصف ، ينخرط السارد في صراع مع اللّغة بحيث

* و مثال ذلك ما وقع لـــ"هابيل" عندما اكتشف في مدينة الشمال مكان المجزرة.

[1] سيأتي شرح هذا التحوّل فيما يلي من المباحث

[2] ت.تودوروف .مدخل إلى الأدب العجائبي .ص: 89

[3] شعيب حليفي .شعرية الرواية الفنتاستيكية ص 134

يستعمل جميع الأساليب كي يعطي أحسن صورة عما يراه و أصدق عبارة عما يشعر به. لذلك تصبح الصورة المتعدّدة للمقول النصي و لغرابة تشكّله و تعقيدات التوظيف لعناصر الحكي ، كلّها علامات على ذلك الصراع الذي يخوضه السارد من اجل تأكيد المعنى و لكي يبقى صوته حيّا ناطقا ، مقاوما حتى لا يزول و يختفي نهائيا.

يكون توليد اللغة من مهام السارد في الحكي التقليدي عادة، لكن في حالة مواجهة خطر الموت يكون هذا التوليد أكثر من ضرورة. كما يكون الحشو ضروريا أيضا لأنّه لا يكون أمام السارد سوى التكرار و الزيادة، لأن اللّغة والوصف عاجزان أحيانا عن استيعاب ما لا يستوعب . لذا فلا مناص من التكرار العنيد لأنه الوسيلة الوحيدة في كثير من المرّات لتأكيد المعنى أو التأكد من الحدث أو لإقناع الذات بمصداقية الهلوسات أو الأحلام التي لا يريد أن يصدقها الآخرون.وهكذا "فالعجائبي هو شكل من أشكال الكتابة التي تحاول أن تجعل هذه الوجوه و المظاهر أكثر أدبية"[1]

يبدو أن العجائبي يحدث أزمة أين ما حلّ في أشكال السرد و هذه المهمة السردية المتناقضة أساسا ، تعطي انطباعا ، بتناقض وجود الحضور والمظاهر العجائبية في النص ، ممّا يضع السارد في وضع مختل .ولهذا وجب عليه أن يقنع المتلقي أن تجربته التي يقدّمها للناس حقيقية .و هنا بالضبط يشرع مبدأ الكتابة في الاشتغال و هنا يكمن عملها الحقيقي و هو جعل النص أكثر غرابة و أكثر تعقيدا.

تشتغل مهارة الكتابة إذن و جمالياتها في الداخل و في الأعماق ،و بين ثنايا الخطاب السردي ، بحيث يضيع السارد و يتيه. و إستراتيجية النص العجائبي هي أن تتبدّد جهود السرد في بناء إدراكٍ يستطيع أن يعتمد عليه السارد في إنقاذ الحقيقة التي يتوسّمها . و لهذا فعادة ما توضع الشخصية الرئيسية في حالة القول ، تكون فيها صاحبة الخطاب أو صاحبة التأليف. فهي تحكي ، و تكتب ، أو ترعى سيرتها

[1].Denis Mellier. la littérature fantastique p : 45

كيوميات مثلا ، حيث تتوالى الحوادث و بذلك تشرع بيأس في مواجهة الآخرين بالمحافظة على ذلك الحوار الذي تجريه مع الذات و العالم. لكن عندما ينقطع الحوار ويشرع السارد في مساءلة نفسه كما هو الحال "من يتذكر البحر" و في " جريان على الشاطئ الموحش" فإنّه سيخشى من أن خطابه قد انصرم و من أن الجنون قد دخل بديلا عن واقعية ما يجري لأنّه صار يصنع وقائع خاصة به، هنا سيرتعب السارد من نفسه، كما هو الحال في " الهورلا" لـــ "موبسان". "وهنا تكون الكتابة مرآة صادقة لعملية تدهور الذات وفي الوقت نفسه، محاولة يقوم بها السارد كي يضل في تواصل مع نفسه"[1] .

هكذا يتحوّل السرد إلى فخّ لأن النصّ العجائبي لا ينجح إلاّ إذا أخذ بأحد الطرق والأساليب التي تجعل منه نصا مستغلقا و غير مفهوم، فتكون فيه خلاصات وتفسيرات أبطاله عارية من كلّ حقيقة ، و متناقضة . ولذا فإنّ بنية النص تتبدى في مظهرين أو تتحقّق في شكلين : فمن جهة يجب أن يتماهى السارد مع تجاربه و من جهة أخرى يجب أن يعمل النص عبر المقول أن يكذّبه أو لنقل يجب عليه أن يقف ضدّه ، بما يعني أن يقف السارد ضدّ صوته ، و عليه أن يكون بعيدا و مستقلا عن صاحبه ، ثم يعمل على فضح تناقضاته . وبدون أن يدرك ذلك، فإنّ عباراته هي ما يشير إلى مكان وجود الخلل في خطابه عبر خيالاته باعتبارها هلوسات أو أحلام أو جنونا يسكنه.

وهكذا تنبثق داخل النص آثار صوت ثانٍ ، صوت قلق ، غير متيقّن ، خائف .هذه الآثار تؤدي بالضرورة إلى إعادة النظر و عدم الثقة في الواجب الأساسي للسارد و ه تطابق الوقائع مع الخطاب و في هذا التعارض بين التوجّهين ، فإنّ بنية عدم التلاؤم والانسجام هي ما يقع لكي تتحوّل "الحكاية العجائبية شبيهة بالفخ الذي ينكتب ضدّ السارد"[2] عندما تتحدث بضمير "الأنا" كما هو الحال في اغلب روايات محمد ديب

[1] Ibid p : 46

[2] Denis Mellier .la littérature fantastique p :46

التي تعنى بمسألة تشظّي الهوية و الرعب في حياة الشمال القاسية ، في ظل الهجرة والنفي ، فإن الكتابة تصبح نقدا ، أو افتقادا و ضياعا كما هو "صانع" بطل "سطوح الأورصول 1985" في مدن الشمال ، أين نسيته حكومته و تركته لمصيره و لجنونه الخاص. و كما هو الحال في النموذج الفرنسي " الهورلا" لموبسان الذي يذكره كل من "تودوروف" و "لويس فاكس" عادة عندما يتعلّق الأمر بعلاقة العجائبي بالجنون و بعدم يقينية التفسير. إنّ تجربة الكتابة تفكّك من الداخل حكاية أيَّ سارد و بالتالي سيذهب جهده في الإقناع سدى و تحول بينه و بين و بين بناء عبارات منسجمة يستطيع أن يحكم فيها بصحّة و حقيقة تجربته و بالتالي أن يحكم بالتوازن في عقله. و لهذا فإنّ الطابع الدرامي للعجائبي يقوم كلّه على التحكّم في سجلات القول و الكتابة عموما. فـ " الشخصية العجائبية ، من جهة ، تترجّى من الكتابة أن تنقذها من الجنون و تتمنّى أنّ النص الذي تركته يكون جديرا بالتصديق. و بالنسبة للمؤلف écrivain ، من جهة أخرى، فإنّ فاعلية الكتابة التي تظاهرَ أنّه منحها للسارد فإنّها تحمل في طياتها و في أغلب مظاهرها ، آثارا تدلُ على حالة الجنون التي انخرطت فيها الشخصية"[1] .

وهكذا يصبح العجائبي مقنعا إذا ما نجحت الحكاية في تصوير ذلك التناقض في الخصائص غير التواصلية للتجربة .لكنها مع ذلك يجب أن تفشل في السيطرة على التعبير الذي تستخدمه الشخصيات للدلالة على كل ذلك. و من هنا لا يمكن للمتلقي سوى اللجوء للتأويل لتفسير ما بات غريبا و غير مفهوم في التجربة و في حكاية السارد على العموم . لذا فإنّنا إذا ما قرأنا في ما هو عجائبي فذلك يعني أنّنا نزن نقاط التلاقي في الإدراك و المعرفة الذين يريدان التخلّص من الحكاية كما وردت على لسان صاحبها و التي في الأصل تُقال ضدّ ساردها .

إن التساؤل الذي يتبادر إلى الذهن في هكذا مسألة هو : هل يجب على الشخصية

[1] Ibid. p :46

الفاعلة في أيّما حكاية عجائبية أن تتخلّى عن خطاب العقلانية ، بينما يجتهد "السارد المؤطّر" في إبراز عدم مصداقيتها حتى يوهم القارئ بأن بطله يعيش حالة عدم يقين ، أو أنّه واقع تحت وطأة هلوسات الحمى أو المرض أو أنّ العكس يقع ؟ غير أن الشخصية و عبر خطابها العقلاني ، تسعى إلى التأويل و التفسير لكن السارد ، خاصة بضمير المتكلم ، يقع دوما تحت تأثير خطابه نفسه لذا تختلط عليه الأمور. و هذا ما يجعلنا، بعبارة أخرى ، نتساءل : من هو الذي يجب عليه أن يتحلّى بالموضوعية ، هل هو السارد أم الشخصية الرئيسية أم المؤلف؟ .

في هذا الموقف يكون الجواب صعبا لأنّه عندما لا تكون هناك ذاتية السارد غالبةً ولا تكون الحكاية قد أصابتها من الداخل عدوى الحـــوادث العجائبية، فإنّ الغرابة و القلق يمكن أن يثارا عبر رؤية خارجية ، فمن خلال السرد الذي يأخذ طابعا موضوعيا يكون الشعور بالغرابة مرتبطا بوجهة نظر خارجية نابعة من منظور الآخرين. إنّ الأثر العجائبي في أيّـــة حكاية ينبع أساسا من كونه يدّعي الحياد و الموضوعية اللتان تخلفان المنطق العقلاني الواصف للخوف و القلق .

هكذا إذن يستعملُ" العجائبيّ الحديث مثلما هو الحال عند "بورجيس"و"كورتازار"، و "كافكا".. بشكلٍ خاص الحكايةَ التي يكون فيها السارد مؤطّرا لها، كما يعتمد على الرّؤية من الخارج حتى يؤدّي ذلك إلى الشعور بالخوف ، الذي يثيره القرب من الأشياء الموصوفة. لكن على بعدٍ من المسافة الملتبسة التي يخلقها السرد"[1]. يقول تودوروف :" إن الإنسان العادي هو بالتحديد الكائن العجائبي و من هنا يصير العجائبي هو القاعدة و ليس الاستثناء . سيكون لهذا التحوّل نتائجُه على تقنية الجنس .فإذا ما كان البطل الذي يتماهى معه القارئ ، سابقا ، كائنا عاديا تماما فهذه الشخصية الرئيسية نفسها اليوم، هي التي تغدو هنا عجائبية".[2]

---

[1] Ibid P : 47

[2] ت .تودوروف.مدخل إلى الأدب العجائبي.ص: 155

هكذا إذن، فانّه عبر تحويل الأحداث و الظواهر غير المألوفة من الخارج إلى داخل الشخصية ، يصبح العجائبي واحدة من أهم الوسائل التي يعبّر بها الإنسان الحديث عن أزماته ، إنّها توحي إلى مشاغل الإنسان الإشكالي اليوم، الذي يعيد دوما النظر في شرطه الوجودي . بهذه الوسيلة أعاد العجائبي دوما النظر في فهم النقاد و القرّاء لدور الشخصية في الرّواية و في طبيعتها لأن الحكايات الشعبية القديمة لم تعد تجيب عن أسئـلة الحداثة التي يجـابهها النص الحديث ، لكن عندما تحوّلت المواجهة من الخارج إلى الداخل و برزت وجهة نظر الشخصية و صارت أكثر حميمية ، بحيث وجدت هذه الأخيرة في هذا النوع من السرد نفسها عبر خطابها و عبر لغتها و تجربتها أثناء مواجهتها لتشظّي هويّتها نتيجة القمع و القهر من قبل جميع أشكال السلط.

هناك إذن هوية جديدة للإنسان المعاصر، أكثر تفكّكا من تلك التي توارثها الناس منذ القرون الوسطى: هي الإنسان الجديد ناتج عن الحروب الجديدة و عن الهجرات المتنوّعة طوعا أو قسرا ، إنّه ذاك المتحوّل من وضع اجتماعي إلى وضع آخر، الذاهب من الوطن إلى الهجرة، و من السلم إلى الحرب ، ومن الهوية الواحدة إلى تعدّد الهويات. وهذا التفكّك هو ما جعل العجائبي يطرح نفسه كشكل من أشكال التعبير، بحيث يصف حالة الانهيار للكائن في خضم الشروط الجديدة لحياة الإنسان الجديد.

يعيش الإنسان الحديث الخوف و الرعب من كلّ شيء . خصوصا من الآخر الذي لا يزال يبدو شبحا أو عفريتا مع انّه بشر مثله، إلاّ أن أجواء القهر و الحرمان الذي يضع البشر بعضهم بعضا فيها ، تثير الأسئلة حول أحقيّة القيم التي ينادي بها الإنسان الحديث. و من خلال الحياة اليومية تتبدى هذه الأمور فتتحوّل الشخصية العجائبية التي تحيى في خضم اليومي و الحميمي لتكتشف من خلال الحياة مدى غرابتها. و ما يقدّمه العجائبي من صراع ، يؤدي دوما بالإنسان (الشخصية التخييلية) إلى لحظة وعي تكتشف فيها أو تشعر فيها بالأحرى أن هناك في البشرية دوما ما هو غامض وعصيّ عن الإدراك.

ب– أسئلة الكتابة و الكائن:

لكي نقف على مدى تمظهر العجائبي في نصوص "محمد ديب" وجب أوّلا التساؤل عن علاقة الكتابة العجائبية بالمبدع نفسه . كيف يفهم محمد ديب الواقــع و كيف تفهمه شخصياته؟ و منذ متى بدأ اهتمامه ككاتب بهذا الشكل في التعبيــر؟ و ما علاقة الشعر بالعجائبي طوال تجربته الكبيرة ؟ و هل هناك بوادر لتوظيف العجائبي باعتباره "تيمة" شعرية و خطابية منذ النصوص الأولى أم أن تطوّر الرؤية أدّى إلى تطور في الأداة ؟ و بشكل مختصر هل كان "محمد ديب" على إدراك قصدي بأهمية توظيف هذه الأشكال ؟ و هل كان هذا من صميم أسئلة الكتابة التي تميّز بها مشوارُه الطويل عن غيره؟

من الصعب الجواب عن هذه الأسئلة جميعا لأن عالم"محمد ديب" واسع و متنوّع ومنفلت في كثير من الأحيان ، فالشعر هو الغالب على تجربة الكاتب كلّها، فهو شاعر أساسا جاء إلى الرواية من الشعر و ليس العكس، والفصل بين هذين النمطين في الكتابة يبدو مستحيلا لأن بعض أبطال رواياته شعراء أو ينطلقون من رؤية شعرية للوجود و الكائن.

لذا سيحاول الباحث هنا عبر الرصد التاريخي عموما و التحليلي أحيانا أن يتصيّد ويتتبّع الرؤية الشعرية في رواياته و الرؤية العجائبية في نصوصه . كما سيحاول أن يثبت أنّ محمد ديب رجل واع بالإشكالية الأنطولوجية لسؤال الكتابة على الرّغم من تعدّد الأجناس و الأنواع الخطابية و الخصائص النوعية لكلّ جنس أدبي. و أنّ ما كان يحمله دوما على التجريب هو سؤال الكتابة و اللغة الدائم، كما كان يدعوه أيضا إلى البحث عن جوهر الكائن في أيّما شكل من أشكال التعبير[1].

---

[1] يعر ف عن محمد ديب أنّه رسام و مترجم و مصوّر و مشتغل بالمسرح و السنما.

ج- عن البدايات:

يعدّ محمد ديب من أهمّ الوجوه الأدبية المعاصرة في الجزائر بلا شك .لقد ولد في عام 1920 وسط عائلة من الحرفيين. تعلّم بالفرنسية منذ الصغر ، كما تعلّم أيضا صناعة النسيج في سنّ مبكرة ، و بعد ذلك امتهن أعمالا كثيرة منها معلّم في الابتدائي و عامل في سكّة الحديد و مترجم لدى قوات الحلف الأطلسي1945، كما عمل صحفيا و رسّاما لتصاميم الزرابي . من خلال هذه الحرف تعرّف الكاتب على مستويات اجتماعية متعدّدة و خاصة على الطبقة الوسطى في ذلك الوقت. كما كان قريبا جدّا من معاناة الناس البسطاء، أولائك الذين استلهم منهم الكثير من أعماله. منذ البدايات تعلّم الكتابة من عمق التجربة و دقّة الملاحظة، لأنّه منذ قصيدته الأولى "véga" سنة 1946 تلك التي نشرها في مجلة "forge" ، دخل محمد ديب في عالم الأدب من باب الجمالية و البحث عن الذات . منذ ذلك الحين بدا ديب واثقا من أدواته .لقد بدأ شاعرا في الأساس غير أن الواقع الجزائري المرّ أنزله من عالم التهويمات الشعرية إلى الكتابة عن الفقراء و البسطاء من الشعب الذي كان ينتظر من الأديب الانخراط في الحركة الوطنية المتصاعدة. إنّنا نلحظ من خلال تلك القصيدة الحنين المبكر إلى الأندلس المفقودة كحالة شعرية و نكتشف النزوع الذاتي الصوفي و القدرة الفائقة على الاستبطان، و هذا كلّه سيعطّله الشاعر و يكبحه بشكل ظرفيّ من أجل القضية الواقعية التي تتطلّبها المرحلة. لأنّنا نشهد من الوهلة الأولى –في شعره- ذلك النزوع نحو الرمزية أو السريالية و التصوف المشوب بنوع من التحدّي و المواجهة الدامية التي لن تفارقه في معظم أعماله.

في سنة 1948 نظّمت مصلحة التعليم الشعبي في "سيدي مدني" بالقرب من مدينة البليدة لقاء بين الكتّاب و المعلّمين ، شارك فيه عدّة كتّاب فرنسيين من بينهم الروائي المشهور " ألبير كامو" . هذا اللقاء ترك في كاتبنا أثرا عظيما جدا. لقد أعاد بعده النظر في الركام الهائل من الأوراق المسوّدة لما كان سيصبح فيما بعد "ثلاثية الجزائر"

المعروفة.لكن عادة ما تُختصر الكتابة الإبداعية عند ديب في تلك الثلاثية التي اشتهر بها ما بين 1952 و 1957[1] . و في هذه الأخيرة يبدو التوجّه الواقعي و الوصف "الإثنوغرافي" واضحين تماما، لأن التعريف بجزائرية الجزائري أثناء هذه المرحلة كان التزاما نحو الوطن بالنضال. مرحلة أراد الكاتب أن يكون التعبير فيها عن المجتمع الجزائري بمثابة الشهادة. " لأنّنا كنّا نعيش مأساة مشتركة" يقول الكاتب و "نحن ممثّلو هذه الفاجعة و أتصوّر، على وجه الدّقة، أنّ ثمة عقدا يربطنا بشعبنا ممّا يتيح لنا تسمية أنفسنا كتّابا شعبيين " écrivains publiques" إنّنا نلتفت نحوه، بادئ ذي بدء، محاولين إدراك البنى و الأحوال الخاصة، على أن نلتفت نحو العالم للإدلاء بشهادتنا عن تلك الخاصية ، مشيرين أيضا إلى مقدار اندراجها في إطار الكونية. إنّ الناس متشابهون و مختلفون في آن واحد، لذا نحن نصففهم في حال اختلافهم لكي يتاح لكم من خلالهم التعرّف على أشباهكم ."[2]

كانت المسألة الأولى هي الالتزام بقضايا الوطن و قد عرف عن ديب ذلك في الثلاثية فقط، غير أن هذا الاختزال سيلقي بظله على بقية الأعمال الإبداعية التي ستمتدّ على طول خمسين عاما. كان الرجل يكتب فيها بمعدل عمل واحد كل سنتين، ما بين رواية و شعر و مسرح و قصص قصيرة و غيرها من المساهمات .

إنّ ضخامة الأعمال و تنوّعها تجعل القارئ الحصيف لها يتريّث قبل أن يصدر أيّ نوع من الأحكام لأنّ هذا التعدّد الهائل سيجعلنا ننوّع في أدوات القراءة كذلك. لذا علينا أن ندع النصوص وحدها تكشف عن مكنوناتها و عن أساليب مقاربتها، مع أن محمد ديب يصرح أحيانا بنواياه من خلال بعض الحوارات هنا و هناك و من خلال

[1] Charles Bonn .lecture présente de Mohamed Dib.ENAL.alger.1986.p07

[2] نقلا عن جون دي جو.الأدب الجزائري المعاصر.تر. إبراهيم الكيلاني.دار طلاس .1991بيروت.ص: 113 و 114

التذييل أحيانا أخرى و الملاحق التي يشرح فيها رؤيته و فكره، مثلما هو الحال بالنسبة لروايته المفصلية الفارقة بين مرحلتين هما الواقعية و العجائبية.*

لقد تم اختزال الكاتب في "الدار الكبيرة 1952" و "الحريق 1954" و "النول 1957" و وقف النقاد صامتين أمام الأعمال التي تلت الاستقلال و السبب هو أنّ هذا الروائي لم يكن في الأساس مناضلا سياسيا بل كان مبدعا من طينة أخرى، و لم يكن همّه المساهمة عبر اعتبار الأدب وسيلة ذات غاية أيديولوجية تروّج لخطاب الثورة أو غيره .لقد كان همّه الأول هو سؤال الكتابة الإبداعية و همومها .كان يصارع مشاغل الأسلوب و يطرح سؤال الكائن و اللغة .كان بحثه منصبا دوما في إمكانات الإبداع و مشاغل الأداة. هكذا إذن، رسّخت النصوص الأولى كاتبا مجدّا و موهبة نادرة سرعان ما جعلته مطاردا من قبل الشرطة الاستعمارية ليغادر بلده عام 1959 إلى فرنسا موطن زوجته و أقربائها الذين آووه.

كان محمد ديب يعد مثالا متقدّما للوعي الفكري المتطوّر في تلك المرحلة في نظر "الانتجلنسيا" الفرنسية المتصارعة أيديولوجيا. لذا رحّبت به أوّل الأمر غير أنّها تخلّت عنه عندما رفض الكتابة تحت الطلب. لقد استقر محمد ديب في منطقة "موقان" ثم في الضاحية الباريسية بجانب "فرساي" 1964. إنه كاتب مكثر و بتنوّع مذهل وبانضباط متأن و بصرامة جمالية نادرة و تطلّب غاية في الدّقة. ثم راح منذ 1972 يقيم هنا و هناك في بلدان مختلفة، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية و في "فيلادافيا" أين أقام مدّة غير يسيرة محبّا للأجواء الشبيهة بتلك الموجودة في البحر الأبيض المتوسط ممّا جعل كلّ ذلك ينطبع في أعماله التالية.

* هنا نشير إلى رواية "من سيتذكر البحر" التي ذيّلها محمد ديب بحديث طويل عن دواعي تلك الانعطافة نحو الكتابة عن الحرب بأسلوب سريالي أو خيالي و عجائبي اقتداء بـــ"بيكاسو" الرسام الاسباني في لوحته المشهورة "كرنيكا ".

كان محمد ديب في كثير من الأحيان يلقي في كبرى الجامعات الأوروبية المحاضرات وينشر المقالات والحوارات التي أنبأت عن فكر نقدي راق، غاية في الأهمية حول الكتابة الروائية و حول المجالات الثقافية الأخرى. ممّا يوحي إلى بأنّه كاتب ذو حساسية عالية و خيال واسع يمتح أساسا من الحضارة العربية الإسلامية. لكنّه تغيّر وتطوّر، بسبب الاغتراب الطويل الذي عاناه، هذه الخبرة ظلت بيّنة جلية من خلال الحياة اليومية للأبطال و الشخصيات المتعدّدة التي تعد تلمسان التاريخية مرجعا لها.

يجعلنا التأمل الوجودي الراقي للكاتب في جلّ أعماله، نلج إلى الأساطير الكبرى والخرافات و القصص الشعبية لهذه الحضارة في مواجهة الثقافة اللاتينية الإغريقية واليهودية المسيحية ، هذه كلّها مُنحت له منذ أسس التعليم الأوّل و أثّثت قراءاته من البدايات. لقد تأثر محمد ديب أيضا بالثقافة الفنلندية الشمالية، من خلال أساطيرها وحكاياتها التي بيّأها في أعماله التالية بكلّ محبّة . يعدّ العمل الكلّي لهذا الرّوائي موسوما في عمومه بذلك النضال العمالي المرير الذي خاضه الجزائريون فيما بعد الحرب العالمية الثانية في منطقة تلمسان . هذه المرحلة المفصلية في حياته تميّزت بالنضج الفكري للحركة الوطنية الجزائرية و للكاتب الذي عبّر عن كلّ ذلك في أعماله الأولى.

بعد الثلاثية التي رسّخته ككاتب كبير راح محمد ديب يعمّق من تجربته و ينوّع في أدواته في كلّ مرة يخرج فيها إلى العلن، مجرّبا كلّ الأنواع الأدبية ومتجاوزا نفسه بشكل دائم و بإخلاص صارم، ممّا يدلّ بجلاء على عالم داخلي غنيّ و متنوّع و واثق من نفسه منذ البداية. هذا الكاتب المتكامل فرض نفسه وباستمرار كشاعر أيضا وكقاص و روائي مناوبا بين هذه الأجناس جميعا.

لقد جعل هذا الترحال بين الشعر و النثر، هذين الجنسين يتنافذان عبر العدوى التي أصابت النثر فأصبح أكثر شعرية و من الشعر أكثر سردية. لقد تعدّى هذا الأمر إلى التداخل المستمر بين المواضيع أيضا مثل الأفكار عن الحب والجنون و عن تملّك الإنسان هوس الموت و البحث عن اللغة الأولية والإنصات إلى المعاني الخبيئة لأشياء

لوجود.بالإضافة إلى الاكتشاف الغامض و المقلق للأنوثة. و زد إلى ذلك التساؤل عن أسرار المدن و المنفى والاندهاش أمام بالبحر وغموض الرؤية و النشيد الأزلي للروح باعتبارها من الأشكال الأساسية للتواصل[1] .. و إلى غير ذلك من الأفكار.

تلك هي المواضيع المتكرّرة و المتقنة الطرح و المعادة الصياغة في الآن ذاته ، بحسب الجنس الأدبي الذي يختاره الكاتب و بحسب زاوية الرؤية الدافعة للتأمّل و التفكير أكثر. و مع ذلك فإنّ الأمر يبدو أكثر تعقيدا ، بحيث أن أعماله الفنية متكاملة في ما بينها و تشكّل شبكة مكثّفة من المعاني، أين تتقاطع الخيوط و تتداخل وتنصرم هنا لتلتقي هناك، لتنعقد و تمتزج في تنافذات، ذات دلالة ، بحيث يبدو العالم الأسطوري الذي يصفه الكاتب أكثر متانة. و من الملاحظ أيضا في هذا الصدد، أن مفردات مثل تقاطع، أو ممر أو سبيل ظلت باستمرار، متداولة في أعمال محمد ديب.

ومن جهة أخرى تبدو تلك الشبكة من المواضيع و الوظائف على شكل مسار بيّن نستطيع أن نجزّئه إلى مراحل، تكون فيها موضوعات غالبة على أخرى يمكن الكشف عنها على الرّغم من أنّها موضوعة بطريقة مشفّرة أملاها امتحان الكتابة .

هكذا يمكن أن نسمي المرحلة الأولى منذ البداية حتى "صيف إفريقي " 1959 بمرحلة الحمولة الواقعية . أما المرحلة الثانية التي تضم " من يتذكر البحر" 1962 و"جريان على الشاطئ الموحش" 1964 و مجموعة القصص" المعنونة بـــ" الطلسم" 1966 فإنّها غريبة نوعا ما بحيث تعدّ ثورة في الكتابة لأنّها تستثمر العجائبي وتكشف بشكل تلقائي طرقا جديدة في التعبير موظّفة جنس الخيال العلمي.

بعد ذلك تنطلق مرحلة أخرى تسمى بالواقعية الجديدة و هي ممثّلة في "رقصة الملك" 1968 ثم "الإله في بلاد البرابرة" 1970 ثم " معلم الصيد" 1973 التي تتميّز بخاصيتين في المعنى : الأول واضح جليّ يوحي بالواقعية و مزيج من الرمزية أمّا الثاني فمستتر يستدعي تأويلا خفيا للوجود .

[1] جون دي جو. الأدب الجزائري المعاصر. ص: 123و124

أما في فيما بعد فظهرت رواية "هابيل" 1977 و انتقل فيها محمد ديب إلى الكتابة عن أبطال يعيشون خارج الوطن ، في باريس أوّل الأمـــر ثم بين الثلـــوج و البحار البعيدة في البلاد الاسكندينافية كما في "سطوح الأورصول" 1985و في " إغفاءة حواء" 1989 ثم في "ثلج من مرمر" 1990 أين سينسج الكاتب أساطير جديدة ويبتدع كتابات مختلفة، في توليفة غاية في التألق و الخفّة يواصل فيها الكاتب الجري بطريقة موسيقية متناغمة و يذهب فيها إلى نسغ الوجود و ما وراء الظاهر المخادع للأشياء، بحثا عن ذلك المعنى العميق، متلمسا نوعا من الهروب الداخلي ما بين عالم البشر و الكون.

هنا تبدو أعمال محمد ديب أكثر شمولا و أعمق مدى لأنّ كثيرا من النقاد راح يصف هذه المرحلة بطرق شتى و أشكال متعدّدة. إنّ هؤلاء المؤرخين يحاولون دوما اختصار المسافات و يخدمهم كثيرا أن يقسّموا حياة الكتاب إلى مراحل مختلفة و هي عادةً متراتبةٌ متلاحقة. و فيما يتعلّق بمحمد ديب فإنّ التنوّع الهائل للأساليب و طرق التعبير يفرض هذا التروع نحو التقسيم و التصنيف.[1]

يشير محمد ديب نفسه إلى ذلك في احد الحوارات القليلة التي يدلي بها، إذ اعتبر أن استقلال الجزائر كان بالنسبة له، على المستوى الإبداعي، لحظة طفرة جذرية في كتابته التي تُركت لحال سبيلها، حرّة، منطلقة، حين تخلّى فجأة عن الطرح الواقعي والشعبوي الذي كرّسه من خلال "ثلاثية الجزائر". و بذلك تدع مكانها لبحثٍ أكثر عمقا في التجربة الذاتية من خلال في الترول إلى الأعماق و ببحث أكثر حميمية، لكن أكثر بـــاطنية و أكبر دليل على ذلك روايتي "من يتذكر البحر" و " جريان على الشاطئ الموحش" . و هكذا فعل "جون دي جو" فقد قسّم الأعمال الكلية لمحمد ديب إلى ثلاث مراحل و لكن بطريقة غير واضحة . المرحلة الأولى عرّفها بالكلاسيكية و سمّاها "مرحلة الشهادة و الكشف" و المرحلة الثانية التي صدرت فيما بعد الاستقلال مباشرة

[1] Charles Bonn . lecture présente de Mohamed dib .p : 07

وتتضمن ثلاثة أعمال حتى عام 1973 و يسميها "النزول في الأعماق" أو "العودة إلى الكهف". كما أن" جون دي جو" يضيف "الإله في بلاد البرابرة" و "معلم الصيد" إلى نوع من العودة من جديد إلى مرحلة الكشف الأولى مع أن هذه المرحلة مشوبة بذلك البحث عن الإنسان في جوهره.[1] و يرى "شارل بون" أن" فكرة دي جو" الأخيرة و هي البحث عن جوهر الإنسان اختزالية و تبدو مشوبة بروائح مسيحية لا تتناسب مع النزوع الصوفي الإسلامي للروائي الجزائري. كما أنّها فكرة ملفّقة و غير لائقة و مجحفة[2] . أما "جاكلين أرنو" فإنّها تعود إلى السنة المحورية في أعمال ديب وهي سنة 1962 لتقول أنّها المرحلة الواقعية بما فيها " من يتذكر البحر" مع أنّ هذه الأخيرة مختلفة تماما عن "الدار الكبيرة" و "الحريق" و "النول" [3].

أما "عبد الكبير الخطيبي" فيرى أن الحديث عن الحرب، بشكل مختلف تماما، و بطريقة تجاوزت الواقعية الملتزمة تلك التي سادت الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية في تلك المرحلة، لم يكن لدى "محمد ديب" و لدى" كاتب ياسين" بالشكل المنتظر. بل إن الواقعية اختفت منذ "صيف إفريقي" لتترك مكانها لشكل جديد ، مقصود هو نوع من الشكل الوسط ما بين الواقعي الواصف إلى قطيعة مع النوع التقليدي المتوارث والدخول في شكل يريد أن يقبض على التسارع الغريب الذي يطبع حياة الحروب والآلام. " إنّها رؤية مختلفة، و مغايرة. إنّها فهم جديد للتعبير عن الحرب"[4].

أما "نجاة خدة" فترى أن التقسيم الصوري إلى مراحل فضروري أحيانا لأن التعريف بعوالم أيّ روائي يستدعي ذلك على سبيل المنهجية لا غير، و لأنّ الكاتب أحيانا محكومٌ بنوع من الرموز و نوع من الاشتغال المُلِح أثناء الكتابة قد تكون معرفته

[1] جون دي جو .الأدب الجزائري المعاصر المكتوب بالفرنسية. ص: 117 و 118 و 119

[2] Charles bonn. lecture présente de M.dib p :12

[3] Ibid p.12

[4] Abdelkebir khatibi. le roman maghrébin .Maspéro..paris.1968.p : 95

مفتاحا لفهم دلالاتها و معانيها. مع أن الكتابة عند محمد ديب هي كلّ متكامل تتداخل فيه عدّة أجناس أدبية منها الشعر على الخصوص.

ليس التقسيم كما يرى "شارل بون" سوى تقسيما "بيداغوجيا "، غرضه التبسيط والتقريب، فالكتابة الشعرية تتداخل مع هذه المراحل و لا يمكن فصلها عن التجربة برمّتها. و لأن المحاولات الأولى لمحمد كانت تنبؤ عن شاعر رمزي وبأسلوب راق بعيدةٌ كليا عمّا يُدعى في الرواية بالواقعية الكلاسيكية الملتزمة بقضايا الوطن. فالوضوح و الوصف و الواقعية المبنية عليها ليست سوى ظاهرية[1]. إذ أنّ محمد ديب بدا منذ القصائد الأولى أبعد ما يكون عن الطرح الذي ظهر في الأعمال الروائية الأولى لأن قصيدة "فيغا" " vega" التي نشرها سنة 1947 في العدد الثالث من مجلة "فورج" "Forge"[2] كانت تحمل في طياتها الإرهاصات الأولى لهذا التوجّه الفكري المبني على التعدّد في الرؤى والتصورات لفهم الحياة و الكون، و التي ستلازم الكتاب طول حياته. إنّنا نلحظ في ذلك النص المبكر نزوعا سرياليا واضحا سيعود إليه الكاتب فيما بعد، عند القطيعة مع التوجّه النضالي الواقعي. و أكبر دليل على ذلك مجموعة قصائد مؤرخة منذ ذلك الحين والتي جمعها في ديوان "ظل حارس" صدرت عام 1961 بمقدمة من شاعر فرنسي شارك في بيان السرياليين الشهير "لويس أراغون".

هذه النصوص الأولى كانت تشير من البداية إلى الحس المأساوي و الشعور بالغربة وبالنزول في الأعماق و باستبطان الذات. كما تنمّ عن ثقافة صوفية عربية تقليدية وعريقة و تنبئ عن فهم عبثي للوجود سرعان ما اصطدم بالواقع المرّ لمعيشة الجزائريين. لقد عمل محمد ديب في مهن عدّة ثم تحوّل إلى الصحافة في الأخير ليكون مراسلا لجريدة " الجزائر الجمهورية" " Alger républicain ". يقول محمد ديب في

[1] Wadi Bouzar .lecture maghrébine .opu.algrer.1984p : 9

[2] مجلة أدبية نصف شهرية صدرت في الجزائر العاصمة إبان الاحتلال سنة 1947

هذا الصدد " إنّ عملي في هذه الجريدة ، كان مفيدا جدّا بالنسبة لي لأنّه جعلني أوّلا : قادرا على أن أكون دقيقا ، ومباشرا في علاقتي مع الواقع، و الحياة اليومية و الملموس. و من ناحية ثانية و هي الأقل أهمية : جعلني أتعلّم الوصف بطريقة عملية و مقنعة وهو ما تعلّمته من الملاحظة .لأنّه ليس المطلوب منك أن تروي ما رأيته، لكن المطلوب منك، أن تُصيغه بطريقة تكسب الأشياء فيها وزنا. هذه الطريقة يمكن أن نصفها بعبارة واحدة هي : حيّة و سريعة"[1] .

إن دواوين محمد الشعرية تسير باتجاه الإبهام و الاستغلاق دوما و باطراد مستمر. منذ "ظل حارس" الذي طرح بحثا جديدا عن معنى الهوية متأثّرا بـــ "بول إلوارد" [2] حتى "o vive " " آه فليحيا" 1988 مرورا بمجموعة "صيغ" "formulaires"1970و "omnéros" 1975 و " feu beau feu" 1979 ..كلّها تسبر أغوار الأماكن البعيدة للمعنى، عبر مزيج رائع في اللغة المبنية على التحاور ما بين المعجم و الإيقاع و الصوت، الحاملة لانسجام توافقيّ ما بين العالم و الشعر. هكذا تكون اللّغة غير قابلة للقبض عليها و يكون التركيب أكثر رحابة و المعنى منفلتا و متشعبا و الأصداء غنية. و أخيرا تلك الشهوانية المالكة والحب الغامرين الذين يتسلّلان إلى المعاني و الذين يصوغان شعر محمد ديب عندما يمتزجان بجسد الشاعر فيمحقانه.

يقول صاحبنا عن نفسه إنّه أساسا شاعر جاء من الشعر إلى الرواية و ليس العكس، وهو حقّا كذلك، لأنّه يظلّ شاعرا حتى و هو يكتب الروايات. فبعض أبطاله شعراء و هناك نصوص و أغان تزيّن دوما الحكايات الواقعية والرّوايات. و ثمّة دائما جوّ شاعري يجد الأبطال أنفسهم فيه. كما أنّهم في كثير من الأحيان لا يكفّون عن

---

[1] في حوار مع الكاتب في : Wadi Bouzar.lecture maghrébine p : 100

[2] بول اليوار 1895.1952 شاعر فرنسي دعيت باسمه أرفع جائزة نالها محمد ديب 1962

الهلوسة و الحلم. هناك إذن، كثير من الدواوين التي لا تختلف في طرحها و في فهمها الحياة عن النصوص القصصية و الروائية.

إن الموضوعات الأثيرة في النصوص الشعرية لمحمد ديب تجعل من معجمه الروائي والشعري سواء، حيث نجد صورا، عن الماء و البحر و عن الرّموز الموحية إلى المرأة والأمومة. كما نجد إشارات موحية إلى الغياب و العزلة وإلى الهجر و الفراق.

صحيح أنّ الأعمال الأولى كانت موسومة بطابعها الوطني النضالي أو لنقل بالارتباط بالأرض الأم غير أنّ الترول إلى الأعماق و البحث في إنسانية المواطن الجزائري هو ما سيطبعُ الأعمال اللاحقة. إنّنا نجد في المرحلة الشعرية التي تلت الاستقلال موضوعات مثل الجزائر، الأم والاغتراب والوطن، والبحث عن الطريق، والأفق، و الأرصفة والضباب .. و كلّها تتمازج مع حب صوفي للوطن المفقود في حرارة و رغبة عبر تصوير للعناصر الصانعة لجزائرية الإنسان الجزائري، كالطبيعة البشرية و عناصر الوجود . فنجد صورا عن الشمس و طعم الرمـــال و عن اللّـــهب و المطر والحياة الرّيفية والسحاب و العصافير الكئيبة بأسمائها الجزائرية، كما نجد الطفل الحالم الحزين الباحث عن أمّه وهو يشعر بالفقد.[1]

هذا عن البدايات و عن النصوص الأولى في الدواوين الأولى أما عن المرحلة التالية فراح الشاعر يوغل فيها في غربته أكثر، ذاهبا في النفي و في الاغتراب الجغرافي وملتزما بالهامش و المهمّشين. لقد صار الشاعر يتحدّث أكثر عن تجربته اليومية اللصيقة به. حيث يسير على امتداد المرافئ الضبابية الرطبة باحثا عن وطن يلجأ إليه حدّ الإيلام.. مدهوشا مع ذلك بشاعرية المكان ، عاشقا لذلك الضياء الحريري ، حالما متأجّج الفكر و اللغة. إنّه اغتراب جسمي حقيقي ذلك الذي خبره بعد الاستقلال وهو يرمز بلا شك إلى اغتراب داخلي إذ أنّ الشاعر يبحث عن مكان له في هذا العالم ، يخاطب

[1] جون دي جو. الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.ص: 125

نفسه ويخاطب الكون فيرى أنّه صار كالشبح، رفيقا مثاليا للتماثيل المنصوبة في الحدائق العامة هناك، إنّها وحدها من يشفق عليه في غربته.

يبحث الشاعر دوما عن السكينة، متطلعا إلى النجوم، و هو يسير بين ليل مصابيح الشوارع الأجوف، ليسمع وقع خطواته حتى الفجر، تحيط به الروائح ، و الضجيج والأضواء.. عالم من الأضواء، عالم من الموانئ، من الأسماك وحيتان البحر، والعصافير المهاجرة و أحواض السفن، و المصانع .. عالم المرافئ الكبيرة في الشمال، تلك الغارقة في الضباب. إنّها اللّوحة الخلفية، ذات المعالم المرئية القويّة جداً، التي كانت دوما ميدانا لشطحات إحساس الشاعر و انفعالاته.[1]

إنّنا نجد هذه الأجواء في كثير من الأعمال الروائية حتى أنّ نصوصا سردية تكاد تكون لوحات شعرية من فرط غوص أبطالها في أحلامهم، و هلوساتهم ورُؤاهم، بحيث لا نجد فرقا بين ما هو شعري و ما هو روائي، و بين ما هو حكاية و ما هو قصيدة. وإنّ لهذا لَنَاتِجٌ عن رؤية و تصوّر يحمله محمد ديب منذ أمد عن معنى الكتابة و عن ماهية الفعل الثقافي.

يقول "جون دي جو" عنه:" إنّ خاصيته كقاص و شاعر حقيقية و معترف بها، وينبغي أنّ لا ننسى أنّه روائي ممتاز و كاتب حكايات قصيرة في آن واحد، إنّه صاحب أسلوب مباشر و ألفاظ دقيقة و تعابير و أقوال مأثورة، وصور مقتبسة من اللّغة العربية، دمجها بذكاء في اللّغة الفرنسية ثم إنّه أجاد الحكاية كما أجاد إشراك القارئ في أجوائه الخيالية العجيبة"[2]

---

[1] المرجع السابق ص : 225

[2] جون دي جو .الأدب الجزائري المعاصر المكتوب بالفرنسية. ص: 228

د- جدلية الكتابة بين الواقع و العجائبي:

يبدو أن التنوّع الهائل لأعمال محمد ديب و التعدّد الكبير في أساليب الكتابة لديه، كانا منصبين في سياق الجدل القائم آنذاك في أذهان الكتّـــاب و الشعراء حول علاقة العمل التخييلي عموما بالواقع، وحول درجة الالتزام أو البعد أو القرب من الطابع التمثيلي للعمل السردي خاصة. في هذا السياق نذكر أن نقاشات واسعة سادت أوساط المثقفين الجزائريين بعد الاستقلال حول هذا الموضوع و منه فإنّ هذه المسألة كانت لا تزال سائدة منذ حوادث مايو 1945 و نتائج الحرب العالمية الثانية و بروز القوى السياسية الجزائرية المطالبة بتقرير المصير.

تقول "عايدة أديب بامية" : " يمكن إرجاع مصدر الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى فترة ما بين الحربين العالميتين، وقتما بدأت النهضة الوطنية والسياسية تثير حوارا بين الإدارة الاستعمارية و الشعب الجزائري، و قد تركز الأدب حول المطالب الهامّة في ذلك الوقت، من خلال الأنواع الأدبية المتعدّدة : الشعر، والمقالات والقصص القصيـــرة. و لم تكن الرّواية قد ظهرت في تلك الفترة بسبب صعوبة النشر و قلّة القرّاء و الظروف السياسية للبلاد"[1] .

كان قلّة من الكتاب الجزائريين الذين عرّفوا وطنهم بالكتابة قبل 1945 " ويمكن أن نحصي ما بين 1920 إلى 1945 أثني عشر كاتبا، في ميدان الرّواية و القصة القصيرة أو الأقصوصة " [2]. و مع أنّهم لم يكونوا سوى تلاميذ لدى المستعمر يسعون إلى إرضائه بمناسبة مرور مائة عام على وجوده. فإنّ القضايا التي تناولوها لم تكن سوى مجرد هواجس "إثنوغرافية"، تصوّر الجزائري على أنّه أقل مكانة و قيمة من المستعمِر. ومع أن المستعمِر لم يسمح لهذه النصوص بالظهور سوى بعد سنة 1930 كتعبير عن

[1] عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967 تر. محمد صقر. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982 ص:57

[2] جون دي جو.الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.ص: 18

نجاح فرنسا الحضارة في تعليم أبناء "الأهالي" البسطاء، السذج الكتابة والرّواية على الخصوص و التي كانت تعدّ مظهرا حضاريا راقيا. ظهرت في الجزائر أسماء مثل" قايد بن شريف" مؤلف رواية "احمد بن مصطفى قائد القوم" 1920 و"عبد القادر حاج حمو" مؤلف رواية "الزهراء زوجة عامل المنجم" 1925. و قد كتبت هذه الأعمال تبعا لتقاليد المدرسة الطبيعية التي تنادى بها "إميل زولا". وكتب سليمان إبراهيم بالاشتراك مع "ايتيان دينيه" رواية " خضراء راقصة أولاد نايل" 1926، كما كتب "شكري خوجة " "العلجي أسير البرابرة" 1929 و محمد ولد الشيخ ألّف أيضا " مريم بين النخيل" 1936 و "علي بلحاج" الاسم المستعار لـــ"محمد سيفي" " ذكريات طفولة أحد أبناء البلد" 1941 وقد نال بها "جائزة الجزائر الكبرى" 1941. لقد توالت النصوص البعيدة عن الواقع الجزائري و ذات الترعة الدونية بعد ذلك مثل رواية "هند ذات الروح الصافية" أو "قصة أم" لـــ"عائشة زهار " 1942 وأخيرا الإخوة "زناتي" في رواية " بولنوار الجزائري الشاب" ..1945[1]. لم تكن هذه الآثار تثير اهتمام احد من الجزائريين البسطاء الذين لم يتعلّموا في المدارس الفرنسية ولا أولئك الذين لم يتعلّموا لغة أجنبية ، فكثير من مواضيع هذه الروايات كانت ذات طابع أخلاقي ساذج، مصحوبة بنوع من العرض "الإثنوغرافي" و مشوبة بالفلكلورية وذات طابع إغرابي"exotique" يسترضي الناشر و المتلقي الفرنسي أساسا " كانت كتابة هذه الموجة من الروائيين "الأهالي" indigène تتميزّ بنسخية واضحة، قدمت الإنسان المغاربي و الجزائري على الخصوص في صورته الفلكلورية السياحية الاستهلاكية. كما أن النص نفسه من حيث البناء الجمالي لم يتخلّص من المغامرات المبـــسطة و التافهة ومن الحكايات و الدسائس الغرامية بين الأهالي و الفرنسيات ، فإذا بالإنسان المغاربي رجل غريزي ساذج ، طيب و خبيث دموي".[2]

---

[1] أنظر جون دي جو. الأدب الجزائري المعاصر. ص:19

[2] أمين الزاوي . الرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي .مجلة التبيين .الجزائر العد:09. 1995

كانت هذه المجموعة من الكتاب تمثل مرحلة الكتابة المحتشمة تخاطب الآخر المستعمر و تريد أن تقول ، أساسا، أنها قادرة على كتابة الأدب و أنها التلميذ النجيب لذلك المعمر الفرنسي" لكن عندما بدا القادة الوطنيون يأخذون على عاتقهم إثارة المشكلة السياسية، وقتها بدأ الرّوائيون ينظرون داخل أنفسهم بحثا عن كيان فردي "[1] . لقد شعر هؤلاء – و من بينهم محمد ديب- بالفارق الحضـــاري الكبير بينهم و بين أبنـــاء المستعمرين، مع أنّهم دخلوا المدارس الفرنسية القليلة المتاحة لهم، آنئذ، ليس حبّا في الفرنسية بل بحثا عن فرصة عمل، أو طمعا في تحسين وضعهم الاجتماعي، ومع أنّ الثقافة الفرنسية كانت مرتبطة بالمستعمر إلاّ أن رفضها لم يكن ممكنا، لأنّها كانت الثقافة الرسمية الوحيدة المتاحة، أمّا الثقافة العربية فكانت ثقافة الهامش إذ أنّ المدارس والزوايا و الكتاتيب لم تكن لتعطي امتيازات اجتماعية غالبا ما يطمح الجزائري البسيط في الوصول إليها عن طريق التعليم.

لقد عجّلت الحرب العالمية الثانية بميلاد الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ذات الاتجاه الوطني، فالشاب الجزائري المتعلم، خاض غمار الحرب في صفوف الجيش الفرنسي و كان مساويا للأفراد الفرنسيين في الواجبات و أقلّهم في الحقوق، وكردة فعل على هذا الوضع اتخذ التعبير عن الشعور بالمرارة اتجاهين : إمّا المقاومة المسلّحة أو الكتابة ..لقد أنتج الكتاب الجزائريون من خلال تجربتهم في سنوات الحرب، أعمالا عنيفة، تنتقد الإدارة الفرنسية وتعزي إليها السبب في العديد من مظـــاهر البؤس والفاقة و الحرمان[2] .

هكذا بدأت الحركة الروائية باللغة الفرنسية في الجزائر تؤسّس لنفسها عالما خاصا هو مرآة لوجودها و ذلك طمعا في إثبات الذات، و رغبة في الوجود أثناء الحرب

ص: 23

[1] عايدة بامية.تطور الأدب القصصي الجزائري.ص: 58

[2] أنظر المرجع نفسه ص:59

العالمية الثانية، لإبراز مفاهيم جديدة عن الوطـــن و عن الانتماء." كان على منتجي الرّواية و جموع "الانتلجسيا" خلق مسافة لتأمل التاريخ و نقد الذات ونقد الآخر، فمن خلال هذه المسافة و في ظل هذه المساحة بدأ الإعلان عن نص روائي جديد قلبت فيه موازين البطولة الروائية فإذا كان "الآخر" الفرنسي هو المركز في الرّوايـــة "الكولونيالية" و "الأنا" أي "الأهلي" هو الهامش فإنّ الرواية/النص الجديد سيعمل على قلب ذلك"[1]. في سنة 1950 ظهرت رواية " ابن الفقير" لمولود فرعون و في 1952 ظهرت رواية "الهضبة المنسية" لـــ "مولد معمري " و "الدار الكبيرة" لمحمد ديب وسنة 1953 " الأرض و الدم" لـــ"مولود فرعون و في 1954 " الحريق لـــ"محمد ديب و 1955 "سبات العـــادل"لـــ"معمري" و في 1956 ظهرت " نجمة" "كاتب ياسين".

هكذا يبرز لدى الروائيين الجزائريين في هذه المرحلة أمران : الأول هو وصف المظاهر التقليدية للمجتمع الجزائري من اجل التأكيد على الذات و إبراز الاختلاف "الاثنوغرافي" عن المستعمر بالوصف الحيادي أحيانا كما هو الحال عند "مولود فرعون" و الثاني هو الوصف الواقعي التسجيلي، ذي الطابع الاحتجاجي، الذي يصف ليحاكم ويقرّر الحقائق المزرية للشعب الجزائري كما هو حال "محمد ديب" في بواكير أعماله، لقد كان " مدلول أعمالهم العميق هو الدفاع عن مسقط الرأس و الدم و العرض و الرثاء لحال الفقراء و الصغار، والشعور بالكرامة. لقد اعتبر الكاتب أدبه شاهدا ".[2] أما بالنسبة لمحمد ديب فإنّ الأحداث هي التي أملت الموقف عليه ككاتب، فالفترة التي سبقت الاستقلال بكلّ اضطراباتها السياسية و أحداثها الهامة فرضت الالتزام بالوصف الواقعي كاتّجاه طبيعي يتوجّب على الكتّاب الجزائريين إتّباعه. لقد كان عليهم أن يتحدّثوا باسم بلدهم و شعبهم و أن يعرّفوا العالم الخارجي بالجزائر

[1] أمين الزاوي . الرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي ص:24

[2] جون دي جو. الأدب الجزائري المعاصر المكتوب بالفرنسية ص:33

المجهولة، تلك التي كان اكتشافها مدعاة للحيرة و الدهشة ليس للقراء فحسب بل حتى للكتّاب أنفسهم. كان يكفي الكاتب الجزائري فخرا أن يسمّي الأشياء بأسمائها و أن ينعت الأبطال و الأجواء بانتمائها الحقيقي حتى يعدّ كاتبا جزائريا حقيقيا[1].

يجيب محمد ديب في حوار أجراه مع "وادي بوزار" عن سؤال يذّكره فيه بما قاله عنه النقاد فيه أيّام صدور أعماله الأولى و بأنّه كان يريد أن يكون "بلزاك" الجزائر. قال:" أوّلا، أن يكون المرء "بلزاك" فذلك ليس متاحا لأيّ كان، و"بلزاك" مع هذا ليس من الكتاب المفضلين لديّ. و في سنة 1939 كان سنّي 19 سنة و لم يكن ذلك ممكنا. و أوّل ما تبادر إلى ذهني عند كتابة الرواية اكتشفت مشكلة عدم القدرة على أن أكون واقعيا. كان ذلك مشكلة عظيمة. لقد فكّرت في القارئ الجزائري. و مع ذلك فهذا الوضوح البادي مخادع تماما، لأن رواية "الدار الكبيرة" من أكثر الكتب التي اشتغلت عليها بهوادة. و هو الكتاب الأقرب إلى نصوصي الحالية."[2]

هكذا صرّح الكاتب لكي يبيّن انتماءه إلى البسطاء قائلا" إنّنا نعيش مأساة مشتركة. إنّنا ممثلوا هذه الفاجعة"[3] و هو يستحضر الشعب الجزائري في ثلاثيته الواقعية، يصوّره كشعب حركي في حالة تكوين و تطوّر في الوعي. كان ديب يعالج فيها يقظة الوطن . كان يقول إنّه لم يكن للجزائر اسم في الأدب و أنّ وصف منظر ما و ساكنيه وإنطاقهم كما ينطقون حقا إنّما هو إعطاؤهم وجودا لا يمكن إنكاره أو دحضه..إنّنا بطرحنا القضية الجزائرية نطرح قضية الإنسان.[4]

و عن مصادر إلهامه و معرفته بالواقع الجزائري يشير الكاتب إلى أن عمله في مجلة "الجزائر الجمهورية" و تنقله عدّة مرات في عدةّ مدن هو ما فتح عينيه على الواقع المزري للجزائريين. كما أن واقع مدينة تلمسان كغيرها من مدن الوطن كان خليطا

---

[1] أنظر: عايدة بامية.تطور الأدب القصصي الجزائري .ص : 141

[2] Wadi Bouzar. lectures maghrébines.p :97

[3] أنظر: جون دي جو.الأدب الجزائري المعاصر.ص:114

[4] المرجع السابق ص:114

من المأساة التي سبّبها الاستعمار و الحنين إلى الماضي التليد لمدينة عاشت أحقابا زاهية من الرقي الحضاري.

منذ البداية إذن حدّد الرجل مساره و موقعَ " الدار الكبيرة" و "الحريق" و"النول" في الاتّجاه الاجتماعي التاريخي و جعل نفسه شاهدا و مدافعا عن طبقته. و هذا تماما ما تبنته مجموعة من الشباب في ذلك الوقت مثل "مولود فرعون " و "مالك حداد" و"كاتب ياسين".لهذا كان هذا العمل المتكامل صورة مفصّلة عن الوضع العام للجزائر من خلال نموذج "عمر" الصغير بطل الروايات الثلاث. لقد نشأ هذا الفتى في زمن الجوع و الفقر و كان يشهد صراع بني جلدته ضدّه. كانت هذه صورة الطفل في المدينة ثم في الريف ثم صورة الشاب في المدينة مع تبلور الوعي الاجتماعي و السياسي من خلال النضال والحركة الوطنية التي رصد بعض نماذجها عبر شخصيات متنوعة مثل " الكومندار" و "حميد سرّاج" و عمر الشاب في مصنع النسيج. هكذا هو الحال فأعمال ديب هي أعمال ذات موضوعات و ذات أهداف إنسانية و كما أنها ذات بعد عالمي عبر أنسنة حياة الجزائريين البسطاء و عبر تصوير توافقهم مع العالم الذي يعيشون فيه، هذا العالم الذي حرصت السلطات الاستعمارية على جعله بعيدا عن متناول المثقفين. لقد كان المستعمر يصوّر الإنسان الجزائري على أنّه وسخ متوحّش وحقير ولا يستحقّ أدنى التفاتة.

هذا هو التحدّي الذي جعل من المستعمَر يأخذ عنوة أهلية التعبير عن نفسه بيده بتلك اللّغة التي يتمازج فيها الحميمي و الصميمي الخاص باللغة الفرنسية العالمة مع اللغة الأم. و هذا ما جعل المغامرة الأدبية عند محمد ديب لغوية في الأساس، لأنّ أسلوب محمد ديب كان متميّزا دوما ومليئا بالإشارة و العراك بين اللغة الفرنسية الجاهزة و اللغة المبتكرة التي أبهرت المتلقي الفرنسي في طرائق تلقيها.

بالنسبة لمحمد ديب فإنّ الأحداث هي التي تملي الموقف على الكاتب. فالفترة كانت فترة صراع من أجل إثبات الهوية لذا جاءت أعماله الأولى واقعية اجتماعية تتحرى

الصدق و الإخلاص للواقع، لكن عندما وضعت الحرب أوزارها واستقلت الجزائر وأصبح لها اسم بين الأمم، رأى صاحبنا أن دوره كمحام قد انتهى و من ثمة فهو يريد أن يستعيد صفته ككاتب ليهتم بالمسائل السيكولوجية و الإنسانية أو تلك المتعلقة بالأسلوب.

يعتقد محمد ديب أنّه لّما كان هناك قدر كبير من الأدب الوثائقي عن الجزائر بصورة عامة و عن حرب التحرير بصورة خاصة، قد نُشر ، فإنّ على الكتّاب اليوم أن يركزوا اهتماماتهم على مسائل أعمق و أهم و أن يخوضوا المغامرة الكبرى وـــ هو يعني مغامرة الكتابة و الخلق ـــ أيّ يجب عليهم المخاطرة من جديد في عوالم أخرى.[1] و هكذا كانت مسألة الانتماء و الكتابة و شكلها و دور الكاتب من صميم مشاغل الكتاب الجزائريين فيما بعد الحرب التحريرية. و كان هذا ما دفعهم لجدال كبير حول ماهية الكتابة و غاياتها و منتهاها. فمنهم من انتصر للكتابة في حدّ ذاتها و منهم من نظر إليها من زاوية الوظيفة النضالية التي كانت لا تزال في بدايتها برأيهم، و منهم من فضّل الصمت[*] لأنه لم يكن يعرف لمن سيكتب في المستقبـــل. و منهم من أشاح بوجهه عن الكتابة بالفرنسية ليكتب المسرح بالدارجة[*] و منهم من راح يكتب لأن قضايا انتمائه إلى أقلية محرومة من لغتها الأصلية لم يعد لها وجود[*] .لقد كانت مواقف الكتاب الجزائريين حول الحرب و بعدها متنوعة و متضاربة بحسب الموقع الإيديولوجي الذي يتّخذه كلّ منهم وبحسب القرب من السلطة أو البعد عنها.

كان محمد ديب واضحا منذ الوهلة الأولى فقد عالج موضوع حرب التحرير بأسلوب مختلف منذ "صيف إفريقي" 1959 إذ أنّ الأبطال هناك ليسوا منخرطين فيها

---

[1] عايدة بامية.تطور الأدب القصصي ص: 141

[*] مثل مالك حداد إذ توقف نهائيا عن الكتابة بالفرنسية.

[*] مثل كاتب ياسين إذ راح يشتغل كاتبا و مخرجا للمسرح في سيدي بلعباس حتى توفي 1989

[*] مثل مولود معمري الذي ظل مدافعا عن انتمائه الامازيغي.

و لا مناضلين سياسيين، بل أناس بسطاء يسمعون صداها من بعيد، حيث تمرُّ بهم الحياة عادية ، إذ يحاول بعضهم نسيان الحرب أو تخيّل ما يجري في الجبال أو الشوارع. كما أن هناك أسئلة أخرى غير الحرب طرحت كالحب مثلا و الأبوة و الأمومة والشباب و الموت.

لقد شرع ديب منذ ذلك الحين في السؤال عن معنى الكتابة و في البحث والتنقيب في الأعماق البشرية و في تلمس رؤية خاصة للأشياء و الواقع. لهذا راحت الرواية التالية بعد الاستقلال تفتح آفاقا جديدة في التعبير، تخلّى فيها الكاتب عن الواقعية التسجيلية و انتقل إلى مرحلة أخرى في القول يسميها "جان دي جو" مرحلة "النزول في الأعماق".[1]

عندما راح محمد ديب يجرّب شكلا جديدا غير مألوف في الكتابة، اضطر لإضافة لاحقة في النص يشرح فيها أسباب ذلك الاختيار. و يرى "شارل بون" أن المسألة أعمق من أن تكون نزوعا لشروحات نفسية مجانية على طريقة "دي جو" و ليست اعترافات على الطريقة الغربية و لا استبطانا لرجل مصدوم من هول الحرب التحريرية و نتائجها بل إنّ سؤال الكتابة و المغامرة اللغوية هو ما يعدّ أساس هذا العمل الجديد.[2]. فالالتزام قد انتهى بنهاية الحرب و فظاعة ما جرى لا يمكن أن تُسجّل بطريقة تقليدية. كما أن الكاتب الكبير لا يسعى أن يكون سكرتيرا للتاريخ على حد تعبير "بلزاك" بل عليه أن يعطينا أثر التاريخ في البشر. لقد حاول محمد ديب أن يقول الحرب من دون ذكر الدماء و العسكر، و دون خطابية و بكل صدق تماما كما فعل "بيكاسو" في "كرنيكا" واصفا الحرب الأهلية في اسبانيا.أين رسم أجسادا و أشلاء مكسرة بطريقة تكعيبية، تبدو مشوهة دون أثر للقتال و الدماء أو أدوات الحروب. يقول ديب في اللاحقة أنّ الكاتب ليس مسجّلا و لا مؤرّخا بل صانع أحلام[3] . أراد

[1] جان دي جو. الأدب الجزائري المعاصر. ص:117

[2] Charles bonn. lecture présente de M.dib p :12

[3] Mohamed Dib. qui se souvient de la mer.seuil.1962.p :189

الكاتب هنا أن يرسم رؤيا" قيامية" " apocalyptique " للمأساة الجزائرية بحسب تعبير "دي جو" ، مستعينا بأدب "الخيال العلمي" " science fiction".

يقول المؤلف أن هذه الرّواية أشبه بـــ"ألف ليلة و ليلة" في اعتبار العوالم التي تتحدّث عنها غير واقعية ، لكنّها "ألف ليلة و ليلة" مكتوبة بلغة عصرية. إنّها عمل يعجّ بالرموز و الطلاسم التي لا يمكن سبر أغوارها سوى بمنهج يعترف بهذا الشكل من الكتابة فيحصره ليصنفه ضمن الأدب العجائبي.[1]

تروي " من يتذكر البحر" حكاية مدينة عظيمة يعيش أهلها تحت الأرض. لأنّهم وقعوا تحت سحر "المُسوخ" . لقد جاء آخـــرون إلى وطنـــهم و ابتنوا لأنفسهم فوقهم مدينة من الحجارة و الحديد، و هم يمثّلون القوى الشيطانية غير المتوقعة. ليس ثمة أحداث حقيقية و لكن الأبطال في قلق دائم و ذهول. في هذه الرواية تتذكر الشخصيات طفولتها دوما و تتساءل كل يوم عن الكارثة. لا يوجد مكان واضح المعالم و ليس لأي شيء قوام واضح، فكل شيء هشّ و قابل للانهيـــار ومتقلب ومتحوّل . كل شيء يتهدّم بمجرد أن تلمسه و يعاد بناؤه بشكل غير طبيعي. ليس هناك من نظام للكون و ما من احد في مكانه. كل شيء تحوّل و الكلّ يسير في متاهة فوق الأرض و تحتها ، و الكلّ ينشد الخلاص ، و ما من شيء ثابت ، كل شيء في حالة تبدل و ثورة. هناك جحيم و لكن هناك طفولة و وجوه نساء عزيزات وحاضرات و قادرات على المساعدة، وحدها المرأة، أكثر، من الرجل قادرة على تحمّل هذه الفظاعة. إنّ الأم و الزوجة رمز للعمق هنا، والاستقرار والديمومة والأنوثة، إنّها المرأة التي تدلّ الرجل على طريق الخلاص.[2] يقول "عبد الكبير الخطيبي" أنّه إذا لم تكن الثورات التحريرية نتيجة الحركات الأدبية فإنّها يمكن أن تصنع الظروف التي

[1] ج.دي جو.الأدب الجزائري المعاصر.ص: 117

[2] المرجع السابق ص: 117

تؤدي إلى ثورة الأدب، و الثورة الجزائرية بما أحدثته من تحوّل في جميع الميادين، هي ما قام بانقلاب في الأشكال الجمالية.[1]

قبل الحرب كان الكتاب الجزائريون في أغلبهم" اثنوغرافيين" في مجتمعهم. يبدو في أعمالهم نوع من التمرّد على الظلم و فيها بعض الاهتمامات الوطنية. و يرى "الخطيبي " أنه بعدما كانت الثورة فيما بعد موضوعا في الروايات اللاحقة لسنة1954 فإنّها مع ذلك لم تخرج إلى العلن أعمال تقول العنف والرعب الذي ألحقتهما الآلة الاستعمارية ما عدا كاتب ياسين و محمد ديب.والمسألة كما يرى ليست في ذكر الحرب بل في تبيان اثر الحرب على الأبطال والشخصيات و الأمر الأكثر أهمية هو أثرها على بنية النصوص .[2]

لقد رأينا كيف أن محمد ديب خصّص ثلاثية كاملة لذلك الضمير الجزائري الصاعد، واصفا الحياة اليومية للجزائريين لكنّه بنشره لرواية "من يتذكر البحر" بدأ شكلٌ جديد من الكتابة في الإعلان عن نفسه. و مع أنّ الأمر كان بدا مع رواية "صيف إفريقي"1959 فالكتابة الواقعية راحت تتنحى مفسحة المجال للكتابة بتقنيةٍ فيها الكثير من الغموض، كتابةٌ تعتمد الإشارة و التلميح لا الوضوح الواقعي. كانت مرحلة وسطى ما بين التصوير الحيّ و قطيعة مع اللغة التقليدية التي لم تستطع أن تعبّر عن الديناميكية الجديدة لما هو يومي أثناء الحرب التحريرية. و مع " من يتذكر البحر" راح ديب يتبنّى شكلا راديكاليا، مجترئا على مغامرة أدبية جديدة مليئة بالرؤى الخاصة. ففي مكان اللغة الواصفة نجدُ اللغة الحالمة و التصوير الهذياني للأحداث، و في مكان التسلسل المنطقي و المبنيِّ مثل بناء الحياة و الذكريات، نجدُ البعدَ المتفجّر لها و للصور الذهنية عن الحرب.[3]

---

[1] Abdelkebir khatibi le roman maghrébin .Maspéro..paris.1968.p : 89
[2] Ibid p : 95
[3] Ibid p:94

كان عبد الكبير الخطيبي أوّل من حلّل بألمعية هذا العمل و لكنّه ركّز على المستوى الاجتماعي و السياسي في كتابه عن الرّواية "المغاربية" و راح يحاول تفكيك الرموز والشفرات. يقول إنّ أحداث الرواية تدور في العاصمة الجزائرية مع أنّه لا توجد إشارات واضحة على ذلك. و بعد أن يحصي الباحث الشخصيات بالإضافة إلى السارد و زوجته نفيسة يذكر أنّ هناك :

1- حيوانات "المينوطور" و هي كائنات خرافية نصفها ثور و النصف الثاني بشر وهي تمثّل جهاز القمع الاستعماري .

2- العالم التحتي و هو يمثل بكل ما يجري فيه من غرائب المقاومةَ الجزائرية المسلّحة.[1]

ينبني هذا العمل على قاعدة من اللعب المرعب على الصور و الرموز التي تربط الشخصيات بالمدينة، هذا المكان المتحوّل الذي يأخذ أبعادا إنسانية بحيث يشبه الكائن الحيّ في تنفسه و في ألمه و فظاعته و أجوائه التي تشبه المتاهة، إنّه عالم قاس و مظلم يذكّرنا بعوالم "كافكا ". تسمّي "نجاة خدّة" هذا العمل بالانفجار العجائبي"l'explosion fantastique" و تقول إنّ الكاتب بهذا العمل يَدخلُ، بطريقة نهائية، في إشكالية الكتابة الحقيقية و في التساؤل عن معنى عالم تخلّى عنه العقل، مبتعدا عن تنظيم الدلالة الواضحة للمعنى و بطريقة لا ترى في الوجود تمثيلا "représentation" بل إبداعا جديدا. فبتخلّيه عن الجمالية الواقعية لا يقوم ديب بتغيير الأسلوب و شكل الكتابة بل تخلّى عن كونه أداة لمعرفة الواقع لكي يتحوّل إلى سؤال عن الإنسان و عن عدم قدرته عن التعبير عن نفسه في عالم معاد و مقلق .

منذ ذلك الحين تغيّرت الصفة التواصلية لتلك النصوص عموما. بل راحت تغيّر من طبيعتها لتقترح على القارئ المشاركة في مغامرة القراءة المتعدّدة للمعنى، إنّها

[1] Abdelkebir khatibi. le roman maghrébin .p :94/95

تلك الوظيفة الانفعالية، تلك التي تطبع الرّغبة في القول و تلك التي تغزو عالم الخيال والتي تزيح التفسير الواحد المتاح عادة، ذلك الذي كانت تقدّمه الأحداث على غرار الأعمال الواقعية الأولى ممّا أعطاها قوّتها الأيديولوجية البيّنة.[1] إنّ" من يتذكر البحر" و من بعدها رواية " جريان على الشاطئ الموحش" تقدّمان نفسيهما على أنّهما مختَبران لتحوّل الكتابة وتعتبران قطيعة مع كلّ طرح عقلاني، كي تكشفا الوجه الخفيّ و المرعب للوجود. و من ثمّة فهما تقدّمان رؤية كارثية للحرب، أشبه بمشاهد القيامة." هذه اللّعبة كانت تجري في الوقت ذاته في المطّبْخة mathabkha ، تحت السقف الداني و المليء بالدخان و على الجدران المتّسخة بالدهن، و عبر العالم، في المكان الذي لم يكن ذا أهمية أبدا"[2] .

تنبئ الطريقة الجديدة في التعبير البلاغي في هذه الرواية عن مقدار تخلخل الزمن والفضاء، كما تشير إلى البناء الجديد للشخصيات التي تسكنهما. ذلك الزّمن الذي جنّ إلى درجة أن الأبطال كانوا يتنقّلون على وجوههم. كما لو كانت سيلا من الإشارات الصوتية العمياء. و ذلك الفضاء المنهار محكوم بالتكاثر المدمّر للبنايات الجديدة التي يرى السارد أنّها تنمو و تتكاثر ليلا. أمّا في النهار فتتحوّل الطرقات إلى زواحف عملاقة تلاحق الناس وتحاصرهم في منعرجاتها الخبيثة ثم تجمعهم في المنعطفات و ترميهم بعيدا تاركة إيّاهم لمصير الغبن، إذ تتلقاهم الوحوش من "مومياوات" و غيلان و"مينوطورات".

إنّه عالم من الكوابيس، أضاع المواطنون البسطاء الكثير من صفاتهم الإنسانية ومن طبيعتهم البشرية فيه، بحيث تحوّلوا إلى كائنات غريبة، نهايتُها التحوّل إلى حجارة أو طين و طوب يعلوها العفن بعيون شاخصة على شكل حفر لا بؤبؤ فيها.

---

[1] N.khada et A.M.Alaoui.la littérature maghrébine .ouvrage col.EDICEF. Paris. 1990p :90

[2] Mohamed Dib .qui se souviens de la mer .le seuil. paris.1962 p : 39

تقول "نجاة خدة" إنّ محمد ديب تناول موضوع هدم و بناء المدينة في هذه الرواية من منظور سياسي لأنّه في كلّ مرّة نرى تيه السارد و ضياعه وسط المدينة المعتدية و بين جموع سكان المعتدى عليهم، بحثا عن خلاص ما، و ليست المسألة خلاصا فرديا بقدر يشير ذلك إلى تطور الوعي السياسي الجديد[1].و بعيدا عن هذه القراءة الآنية للرواية يمكن القول إن مغامرة الكاتب و أبطاله تشبه إلى حدّ كبير المغامرات الصوفية التي تصور المريد، تائها بين الأقطار بحثا عن "خيمياء" الوجود أو عن الجوهرة الفريدة أو عن "السميرغ"* " simorgh" كما هو معروف في ملحمة "منطق الطير" لــ"فريد الدين العطار"*، هائما في "ارم ذات العماد" المدينة الحلم، إنّها مدينة مشيدة في الكوابيس، أسطورية، مبنية بالكتابة المنفلتة، أين يبدو درب المريد، و هو السارد عادة، مشوبا بالصعوبات و الأخطار، إنّه البحث عن الجوهر الصوفي، الروحاني للمعنى، عبر الكتابة، و عبر البلاغة و الحب المجنون كدافع للتواصل المثالي برغبة محمومة في اكتمال الذات عبر الذوبان في الآخر/ المرأة. فمنذ هذا العمل عمل الكاتب على توسيع بحثه عن المعنى، عبر تجارب الحب و الجنون، تجارب ذات نكهة روحانية تغمر و تتجاوز كل شكل من أشكال السؤال عن الوجود العيني. منذ هذه اللحظة و من خلال هذه الرّواية أصبح أبطال محمد ديب مولعين بالتيه و بالرموز الغريبة تلك التي تلفّ أكثر الفضاءات حميمية وتواجه كينونتهم في اللحظات المصيرية لمسارهم الاستبطاني الداخلي. إذا كان الكاتب قد تخلّص من توظيف الأشكال العجائبية المعروفة فيما بعد من نصوص إلاّ أن الشعور بـــ"الغرابة المقلقة" كما سمّاها "فرويد" هو ما سيغزو مساحة الكتابة

[1] N.khada et A..Alaoui. littérature maghrébine de langue française p : 54

* طائر خرافي ذكره فريد الدين العطار في منطق الطير. كان منتهى رحلة الطيور الطويلة.

* منطق الطير لفريد الدين العطار: حكاية خرافية عن رحلة طيور تتحدث بالحكمة.أنظر ترجمته: Eva de Vitra-Meyerovitch. Anthologie du soufisme. Sindbad . coll. la arabe .Paris.1978 Bibliothèque.p:334

وسيلوّن النصوص الإبداعية اللاحقة، مشيرة إلى عدم قدرتنا على فهم الوجود فهما عقلانيا، مع أن تلك الأشياء غير المتوقعة هي ما يصنع تاريخنا الشخصي.[1]

يرى الخطيبي أنّ هذا العمل يعدّ لقاء ما بين الخيال الشعري في شكله الأكثر إطلاقا و الأكثر تعقيدا و ما بين شكل شمولي في التواصل الكوني. إذ أنّ هاتين الخاصيتين- الشعرية و التواصل الشمولي- موصوفتين بدقّة وتناغم كبيرين في هكذا عمل، وهما تحيلان إلى فكرة البناء و الهدم أثناء حالة الاضطراب و القلق. ليست الحرب هنا عالما معزولا وحده منغلقا على نفسه، يشرح نفسه بنفسه، و ليست كلية شاملة، تسيّرها دواليب عمياء، بل هي تاريخ حركي، تنمو فروعه في كلّ الاتجاهات، من الماضي إلى الحاضر و حتى إلى المستقبل. و إذا ما كان كلّ من الفضاء و الزمن قابلين للهدم ثم الظهور في أشكال جديدة، فذلك يشير إلى أنّ الخوَر و الانهيار الاجتماعيين و ما يصاحبهما من مظاهر ردّة الفعل لتلك العوامل التي تدور في الفراغ إلى درجة فقدان الذاكرة، محسوسان و مدركان و لهما أثر بليغ على السارد الذي تُروى على لسانه حكاية هذا الانهيار وذلك الخوَر.إنّ عوامل السقوط هذه تغرقُ هؤلاء الفاعلين الراغبين في التغيير إلى درجة أنّها تجعلهم محاصرين في حياة إشكالية متروكة للصدف تصنعها كيف تشاء، إنّها حالة من أنوار الموت المؤقت الذائبة في جوّ من الرّعب الذي يطبع عالما متهاويا[2].

لقد قبض ديب على هذا الموقف من الانقسام للزمن و الفضاء على مستويات متعدّدة من خلال الدّقة في بناء الصور و الخيالات الشعرية. إذ أنّنا نجد الصور موزونة، من حيث الكيف و المسافة و القوّة و الطاقة و الضوء و الكثافة . فليس عجيبا أن يدّعي لنفسه أنّ هذه الطريقة قريبة جدا من كتابة روايات "الخيال العلمي"science fiction . و ليس من الصدف أيضا أنّه بعد سنتين من ذلك

[1]N.khada et A.M.Alaoui. littérature maghrébine de langue française p :55
[2] Abdelkebir khatibi. le roman maghrébin .p :98

يضيف رواية أخرى في الاتّجاه نفسه و هي " جريان على الشاطئ الموحش" cours sur la rive sauvage سنة 1964 و هي لا تخرج في الأسلوب و الشكل عن سابقتها.

الحقيقة أنّ عالم محمد ديب في هذين النصّين خال من القيم المتعارف عليها في الشكل اللاواقعي المباشر للكتابة النضالية و هي منعدمة أو غير واضحة بجلاء ، بل تبقى معلّقة كأنّما دون إرادته و حتى و لو أنّ الكاتب يعتبرها مكانا خياليا أو "يوتوبيا"، غير أنّها مشيّدة من خلال النموذج الشعري و المثالي للوجود الذي تقترحه في هذه النصوص، إنّه يخلق بفعل من العجائبي و بأثر منه، عالما جديدا له قيّمه الخاصة مبنية على الهلوسة والرعب و التيه.هذه الحرب الغريبة التي تحدّث عنها الكاتب، لا يستطيع أي طرف فيها أن يتعرّف على نفسه فيها، و هذا ما جعل النقاد يستقبلون هذا العمل بكثير من الدهشة و الحيرة. و راحوا يتساءلون : لماذا رفض محمد ديب التصوير التسجيلي الواقعي للحرب ؟ و يجيب عن ذلك دوما بقوله إنّ البطل رجل حالم، أو صانع أحلام و لنقل "كوابيس" مجتمعٍ في حالة حرب. إنّها كتابة حركية تخلق نفسها من نفسها لا من الواقع.

هكذا يسير الروائي في غير اتّجاه الآخرين ، عندما يجمع بين الأسطورة والتاريخ، كما يجمع بين العجائبي و اليومي، و بين المنظم و العقلاني و ما بين المقلق واللاعقلاني، إنّه يعطي للخيال فضائل حلِّ شفرات شعرية ويعطيه معها المعرفة العلمية. يقول الخطيبي: " هذه الرّواية – من يذكر البحر- التي رسمها ديب، كانت بالنسبة لبعض المثاليين غير مخلصة للواقع، بما أن الرواية في الأخير يجب أن تكون لسان حال المجتمع، لكنّنا نعلم أن الأدب ليس فنا تسجيليا، لقد استطاع ديب، أن يرسم فظاعة الحرب التي لم تمس الجزائر وحدها لكنّها وصمت العالم كلّه، إنّها رواية تمثّل عصرنا بامتياز"[1].

[1] Abdelkebir khatibi le roman maghrébin .p :99

يبدو أنّ المسألة لا تقف عند حدِّ التعبير و شكله أو التمثيل représentation الواقعي أو غير الواقعي للمجتمع و حركيّته أثناء الحروب، بل الأمر يتعدّاه إلى فهم الرّوائي لمعنى الكتابة من خلال اشتغاله بقضايا أكثر شمولية من مجرّد التصوير. و هي كما يبدو قضايا اللّغة والأسلوب. بحيث أن اللّجوء إلى العجائبي، هو اشتغال جمالي أيضا، مع أن المتن الحكائي يتناول آثار الحرب على الإنسان الجزائري.

ومع ذلك فالدكتورة "عايدة أديب بامية" لا تعتبر هذا النص رواية خيال علمي، ذلك أنّها لا تستثمر جميع جوانب هذا الجنس الأدبي، لأن بعض مظاهره مثل وصف المستقبل و تصوير بعض الاختراعات العلمية لم تكن ظاهرة و لا مذكورة. بل توجّه الكاتب إلى بعض الأوصاف و الاستعارات، ذات التركيب الجديد كالمحركات الانفجارية أو الطائرات. ممّا يوحي إلى أنّ بعض النصوص لا تمثِّل دوما جنسها الأدبي المعلن، فبدل السير على خط الرواية العلمية نرى محمد ديب يستعين بوسائل هذا النوع الأدبي. و هو نفسه يعترف بأنّ التشابه مجرّد توافق خال من أن يكون له أيّة معرفة مسبقة به. لهذا السبب فإنّ رواية "من يتذكر البحر"، بعيدة تماما عن كونها رواية خيال علمي، ذلك أنّه لا ينطبق عليها أبدا التعريف العام لهذا المصطلح "[1]. يبدو هذا صحيحا حقّا لأنّ هذا العمل يستعير أجواء القلق و الخوف والظهورات المرعبة مع خواص التردّد و الغرابة المقلقة من جنس العجائبي، غير أنّه لا يتحدّث عن الدراما الإنسانية و الصراعات و المغامرات التي تبرز نتيجة الاكتشافات العلمية و آثارها على الكون و الإنسان.

يؤكد الروائي هذا التوجه العجائبي الجديد في "جريان على الشاطئ الموحش". إذ يسرد رحلة "Iven Zohar" (ابن زهر) في بلاد غريبة ببواخر سحرية، يلتقي فيها شخصيات خارقة، شعر خلالها بالخوف من وقوع كارثة لأنّه راح يتخيّل

[1] عايدة أديب بامية.تطور الأدب القصصي الجزائري ص:259

أمواجا عالية تهدّد عالمه و لأنّه تم استبدال زوجته "راضية" يوم العرس بامرأة أخرى تشبهها. يسيطر اللون الأحمر على العمل كلّه من كثرة ألسنة اللهب ، إلى الزرابي الحمراء، إلى أجواء حفل الزفاف و الأضواء و المخاوف التي تسود زواجا تتناقض مظاهره. يبحث السارد عن "راضية" في كلّ مكان لكن "الشبيهة" بها تخرج له من حين لحين لتأخذه في متاهات أشبه بالكوابيس، شاعرا بالخوف منها. هذه الأجواء نفسها في الرواية السابقة غير أن التركيز هذه المرّة كان على علاقة الحب و الجنون التي تربط المرأة بالرجل المنهار، مع "ظهورات" "عجائبية" و هلوسات هي أقرب إلى هذيان المرض العقلي منها إلى روايات الخيال العلمي، بحيث أن المرأة هنا تتحوّل إلى رمز، و إلى غاية ، كما أنّها القوّة الغامضة، المخيفة المرغوبة و المرعبة في الآن ذاته. فالقوّة الخارقة التي تصدر عن" راضية" الشبيهة مثيرة للقلق إذ تنبعث من نظراتها قوّة كبيرة مدمّرة. وعلى أيّة حال فالظواهر الغريبة في النص متعدّدة ومتنوّعة أبرزها صورة "راضية" التي تظهر في أية لحظة يعبر فيها "ابن زهر" عن رغبته في رؤيتها بحيث يراها تنام في غرف متعدّدة في وقت واحد، كما أنّها تتّخذ شكل كائن يريد دوما أن يهاجمه، ثم أن القمر يدور في فلك السماء ليسقط على الأرض و بعد ذلك يتحوّل البطل إلى تمثال من الحجارة لينقسم إلى أجزاء ثلاثة : ماء وتراب و ريح. و أخيرا الظهور المفاجئ لـــ"راضية" مع "هيليه" شبيهتها الشيطانية في الوقت نفسه الذي تختفي هذه الأخيرة. لهذا تقول عايدة أديب بامية :" و على الرّغم من كل هذا ، فإن الرواية العجائبية في ظهوراتها لا تنتمي إلى روايات الخيال العلمي، لأنّها تركّز على الحاضر و المآل النفسي.. فالكاتب لا ينفتح على المستقبل و لا يقدّم صورة جديدة عن الكون مبنية على الاكتشافات العلمية".[1]

يقول "شارل بون" عن روايات محمد ديب العجائبية بأنّها روايات الأسلوب بامتياز، بحيث يسمّي الخروج من أسر الكتابة الواقعية بالتجاوز أو التركيب على

---

[1] المرجع السابق. ص: 260

الواقع في مواجهة الحقيقة التاريخية ، لأن الالتزام الأدبي لا يشبه في شيء التزام المناضل و لا التزام الصحفي، مع أنّهما يشتركان مع الكاتب في الحديث عن الواقع، إلاّ أنّ الكتابة هي تجاوزٌ دائم للواقع وخلق جديد له. بل إنّ الاشتغال الأساسي للكاتب هو اللغة. فالتفكير العميق في إمكانات اللغة و الكلام عماد الإبداع عند محمد ديب. لذا تعدّ كتابته الجديدة إدانة للاتّجاه الواقعي.

يقول "شارل بون" إنّ أهم مستوى للقراءة يتمثل في التجاوز و التجميع لهذين النوعين من الإنتاج الأدبي و فيهما عرض لماهية اللغة في حال انكتابها. و ذلك من خلال نماذج لأبطال يتفلسفون و يتفكّرون في الواقع بشكل مختلف عن شخصيات تقع تحت تأثيره دون أن تكون لها ردّة فعل تجاهه، و مثال ذلك رؤى و تهويمات السارد في"من يتذكر البحر"، إذ يسعى لكشف الرموز و المستغلقات عن الفهم ممّا يضع أمامه ظواهر يسعى شيئا فشيئا إلى إدراكها متوغّلا في عزلة تتنامى مع مرور الزمن و الأحداث. هي أسئلة غالبا ما يتبنّاها المؤلف في نصوصه الأخرى فيما يبدو لنا تنويعا واختلافا في المواضيع ، يوحي إلى ذلك التجاور و التركيب ، لكنّه في آخر الأمر يبدو أنّه، بالإضافة إلى ذلك، تنويع في الأسلوب أيضا و ليس في المواضيع فقط.[1]

يلاحظ "شارل بون" أنّ هذه الأفكار موجودة في " صيف إفريقي" 1959 ولأن التناص و التجاور من الخصائص البارزة في أعمال الإبداعية فإنّ التجريب هو ديدن الكاتب، إذ يمكن أن نجد مواضيع و صور متشابهة وبدرجات متفاوتة من رواية إلى أخرى و من مجموعة قصصية إلى أخرى.[2] إلاّ أن "جاكلين أرنو " تذهب أبعد من ذلك بحيث ترى أنّ التناص واقع حتى مع نصوصه الشعرية و مع كتابات عجائبية أخرى تظهر من حين لحين هنا و هناك. فأعمال محمد ديب هي في مرّة

[1] Charles Bonn. Lecture présente de Mohamed Dib p : 13
[2] Ibid p : 13

على طريقة " a la manière de" فلان أو فلان. فديوان الشعر" ظل حارس" 1962كان على طريقة "بول فرلين"* أو " شارل بودلير"* و "جريان على الشاطئ الموحش" كانت على طريقة " "موبسان"* في رواية " أوريليا". كما لاحظت أيضا أنّه كثيرا ما نجد نصوصا من دواوين محمد ديب نفسه مدرجة في أعماله الروائية مثلما هو الحال في "ظل حارس" و "جريان على الشاطئ الموحش"[1].

و من جهة أخرى يرى "شارل بون" أنّ هذا التوظيف الواضح في ثنايا النصوص تأكيد على أنّه مهما كان الواقع الذي يصفه الكاتب خطيرا، فالمهمّ ليست الحقيقة بالنسبة له، بل المهمّ هو الجواب الذي تعطيه الكتابة عن الواقع في حال المواجهة معه.[2] و يتساءل هذا الناقد الكندي ، عن علاقة هموم و هواجس الكاتب الشخصية بالكتابة و أثرها في تشكيلها. و يقول مستخلصا إنّها علاقة غاية في الغرابة لأنّ هناك اضطرابا ما بين الوقائع و الكتابة، وما بين حياة الكاتب و طريقة كتابته، فالتجريب ليس ناتجا فقط عن تصوّر مبني على نصوص أخرى تتراكم في ذهن المؤلف كي ينتج نصوصا جديدة تتجاوز الأولى. و المبدع ليس قارئا لكتّاب آخرين فقط، بل هو قارئ لنصوصه أيضا. و الرجل الذي يقدّم خطابا في علاقة مع خطابات هو كينونة أخرى في المحك مع خطابات أخرى، فبقدر ما تصنع الكتابةَ

* بول فرلين: شاعر فرنسي(1844.1896) له"الشعراء الملعونون"1884.

* شارل بودلير: شاعر فرنسي(1821.1867) شارع موزع بين الخطيئة و الطهارة و بين الرعب و ألق الحياة.له " أزاهير الشر"1858. يعدّ أول من ترجم القصص العجائبية للشاعر الامريكي " ادغار ألان بو".

* غي دي موبسان: قاص فرنسي مشهور(1850.1893) له أكثر من 300 قصة.أشهرها في العجائبي" الهورلا"1887.

[1] J. Arnaut. Recherche sur la littérature maghrébine de langue française.Harmatan.Paris.1982.p :223

[2] Charles Bonn. Lecture présente de Mohamed Dib. p : 19

فإنّ الكتابة هي ما يصنعك. و النص ينطلق أساسا من حرية الكاتب، لذا من السهل البحث عن مواضيع ثابتة و قارة أو حتى أحداث متواترة هنا و هناك تهدينا إلى بعض المحطّات في الحياة الخاصة للمبدع.

ليس القصد هنا ذلك الطابع التسجيلي البيّن في بعض الأعمال، بل القصد هو رؤية الكاتب للوجود من خلال بعض مواقفه أو مواقف بعض شخصياته، إذ ليس من المهم مثلا القول إنّ موت والد الكاتب هو ما يعد حدثا متكرّرا بقدر ما نقول إنّ موضوعة موت الأب و دلالاتها هي ما يتواتر باستمرار في أعمال محمد ديب. بمعنى أنّ هناك سيطرة لهذه الفكرة و ليس للحدث على مجمل أعمال الروائي. إذ أن أغلب أبطاله يعيشون حالات افتقاد للأب لكن بتنويعات كثيرة، كما هو الحال في "رقصة الملك" 1968 أين كانت فكرة موت الأب واحدة من التنويعات الأساسية في الكتابة و أسسها. و الأمر نفسه بالنسبة لفكرة الحب المرعب الذي لا يستطيع صاحبه أن يحب و هو الموضوع الأساس في سرد "رضوان" في تلك الرواية "[1].

حيث يعود الكاتب مرّة أخرى إلى موضوع الثورة لكن بأكثر قسوة و طبيعة هي مزيج من الحلم و الواقعية إذ يتعلّق الأمر بمناجاة طويلة و محاورات قصيرة. " ويتميّز هذا العمل بغياب الرّاوي الواحد ، فالأحداث إمّا أن ترويها " عرفية " التي تتحدّث عن تجاربها خلال حرب التحرير وإمّا أن يرويها " رضوان" عندما يستذكر حياته الماضية في الجبال أثناء الثورة و هو أيضا يتأمل حياته"[2]. و ترى الباحثة عايدة بامية أنّ الروائي بلغ هنا بشخصياته حدّا من النضج في التحليل النفسي للطبيعة البشرية، يتّسم بالكثير من العمق و هو يعتمد إلى درجة كبيرة على أحداث الرواية ليكشف عن طبيعة الشخصيات[3]. عاد محمد ديب هنا بأسلوبه المنمّق الذي ميّز

[1] Ibid.p :20

[2] عايدة أديب بامية.تطور الأدب القصصي الجزائري. ص:261

[3] ينظر .المرجع نفسه. ص : 261

شعره، لكن عمق و صعوبة أفكاره توافقت كلّها مع التعابير الصعبة والكلمات المنتقاة المختارة. يفصح الأبطال بلغتهم المتشائمة عن مصير الثورة ومآلها بعد الاستقلال، فلهجة الرّاوي بالغة الحدةّ و الجرأة و النقد الصريح و المباشر. غير أنّ هذا العمل يثير الأسئلة أكثر ممّا يجيب عنها، فـ"رضوان" يخوض في تأمّلات غامضة نتيجة رغبته في الانتحار، و"عرفية " ترى أمورا غريبة عندما تقع في يد الشرطة الاستعمارية.

يرى "شارل بون" أنّ هذه الرواية لا تفضي إليك بكل أسرارها و أنّ ما يجب البحث عنه هو رغبة الكاتب في " الكشف هنا و هناك عن الكلمة التي تقول مرارا و تكرارا ذلك العشق المرعب الذي لا يجرأ على العشق بل يقول صمته".[1] و هكذا فالمسألة متعلقة بالكلمة الأوّلية و بالكتابة على يبدو. أوليس أن تعشق أو لا تعشق مشابهة لأن تقول أو لا تقول. كما أن مسألة موت الأب الطاغية في العمل تشير إلى لحظة موت شيء ما ، موت متعلّق بلحظة القول و الكتابة. إذ أن المؤلف وحده هو من ينمحي في الوقت الذي تقول الكتابة نفسها فيه. إنّه موت المؤلف وحياة الكتابة ممّا يحيل مباشرة إلى العلاقة المعقدة بين الكاتب و نصه. و من ثمة إلى المواجهة بين الحياة الخاصة و الكتابة استعانةٌ بالواقع. فالسيرة الذاتية فناء لما هو كتابة لأنّها تعطي وجودا لشبيهٍ هو النص الذي يدّعي أنّه يمثّل الواقع، لكنّه ما يفتأ يكشف عن ضياع الحقيقة التي تستوحي الكتابة وجودها منها[2]. و ليس للنص من حقيقة سوى من خلال قائله و لا يحيى سوى بتواري صاحبه عنه واختفائه. فالعلاقة مع الكتابة سواء من حيث إبداعها و خلقها أو حتى من حيث تأويلها من أجل فكّ رموزها، هي علاقة مميتة لأنّ من يبدع و يقول و من يحلل و يكشف

[1] Charles Bonn. Lecture présente de Mohamed Dib p : 20

[2] ينظر: رولان بارت درس السيميولوجيا.ترجمة:عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء.المغرب. ط 2، 1986،ص: 86

عليه قتل الآخر و مواراته. و الكتابة عند محمد ديب تعيش و تتطوّر و تحيى وتتغذّى من خلال الحياة أو الموت، فهي تأخذ طابعا شخصيا و حميميا ممّا يدفعه إلى هذه الغرابة لتي يصوّرها في أعماله الروائية.

و يبدو أن الاطّلاع هنا و هناك على بعض النصوص القصصية لصاحبنا يمكن أن تكشف لنا عن الطابع الإشكالي للكتابة عنده. يقع السارد البطل في مجموعة " الطلسم" الصادرة سنة 1966 في فخّ محاولة فك رموز بعض أحجار المرمر فيأخذه دُوار الهاوية، هاوية الكلمات المستعصية على الفهم. بحيث يكتشف أنّ أوّل كلمة يقرؤها هي آخر كلمة. و أنّ هذه الحروف الشفّافة لا وجود لها ربّما ليخرج السارد عن كلّ واقعية ممكنة بحيث تنغلق عليه الكلمات و تخنقه في هذا الغياب الكبير عن الوجود[1]. و إذا ما كانت الكلمة الأولى هي الكلمة الأخيرة سيدخلنا مباشرة في إشكالية علاقة الكاتب باللغة و إشكالية السارد نفسه في علاقته مع مقول نصه. إنّه يحاول فكّ الرموز فيقع في الحيرة، إذ أنّ الكلمات التي ينطق بها ليست هي الكلمات نفسها التي يقرؤها، فيدخل نتيجة لذلك في حالة هلوسة فيضيع المعنى وتضيع الطفولة و يصبح الكائن لا وجود له إلا عبر تلك الدهشة العظيمة الناتجة عن التيه في القراءة وعبرها. لا يهمّ إن كان السارد في هذه القصة حيّا أو ميّتا، إنّما المهمّ هي الكتابة. فكما في "رقصة الملك" و كما في "من يتذكر البحر" و في "الطلسم"، هي ما يمنح الوجود للقارئ و الكاتب معا وهي ما ينزعه عنهما.

إذن ليس هناك من معنى مكتمل في الدلالة، فالكتابة لا تقول سوى نفسها والغرابة المقلقة الناتجة عن ذلك ليست سوى نتيجة استغلاقها عن الفهم والتأويل. إنّها تتأرجح ما بين الواقعي و ما بين غير الواقعي و هذا ما يعطي الانطباع أنّ نصوص ديب تعيش حالة تيه مزمن و عدم توافق. لأنّ المزاوجة الدائمة بين الواقعي

[1] Charles Bonn. Lecture présente de Mohamed Dib p : 21

و الشخصي و بين ما هو جماعـــــي و بين السيرة الذاتية و بين الخيال هو ما سيظلّ حاضرا في أغلب النصوص القادمة.

و على العموم، فإنّنا سنجد، عندما نطّلع على رواية " الإله في بلاد البرابرة" 1970 أنّ إشكالية الواقعي و الخيالي تخرج مرة أخرى إلى العلن. لقد عاد محمد ديب في هذا المؤلَّف إلى نوع آخر من الكتابة عبر الشهادة témoignage، متابعا الأسئلة التي طرحها في "رقصة الملك"، مثل أسئلة الهويّة و المصير، من خلال أشخاص جدد يناقشون قضايا الجزائر المستقلة[1]. و مع أنّ ديب لم يمارس المعارضة السياسية المباشرة بعد انقلاب 1965 غير أنّه راح يشكّك في الأسس الفكرية التي أنبنى عليها خطاب السلطة الجديدة و راح يطرح الأسئلة الجوهرية في الماهية والمصير. تقول "نجاة خدّة" إنّ" رقصة الملك" تسجل الإحباط و الألم الذي يشعر به مجاهدو الأمس نتيجة انهيار أحلامهم و هم يشعرون بالذنب و بالمسؤولية عن الفشل الاجتماعي نتيجة ضياع آمال المثقّفين. و محمد ديب في "الإله في بلاد البرابرة" و في "معلم الصيد" 1973 يرسي جدلا حول مشروع المجمع في بلاد الجزائر المستقلة ، لكنّ أحلام الأبطال الأوائل مثل "حميد سرّاج" في الدار الكبيرة و" الكومندار" في الحريق و العمال في "النول" تتناقض تماما مع المآل الذي صارت إليه الثورة بع 1962 "[2]. كلّ هذا الألم و كلّ تلك الخيبات تفسّر بعدم توافق الأبطال في النصوص مع العالم، كمّا تفسّر بطغيان الحسّ التراجيدي على علاقتهم بالوجود.

يأخذ التاريخ بالنسبة لمحمد ديب أبعادا أكثر شمولية و صوفية و يمكن أن يُشرح هذا النّوع من التوجّه على أنّه ملجأ أو انتقام من لاعقلانية ما يحدث. و الروايات الواقعية الجديدة تعيش و تبني نفسها من بقايا الملحمة الثورية السابقة. و هي تهيئ

---

[1] ج.دي جو.الأدب الجزائري المعاصر.ص: 120

[2] N.khada et A.M.Alaoui.la littérature maghrébine de langue française p : 54

نفسها لخطاب سردي جديد، تبحث فيه الهويةُ المشروخة عن نفسها في منعطفات التاريخ، و في تحويل الثورة من "يوتوبيا" utopie إلى ريع و سلطة مطلقة تروّجُ خطابا لا تستطيع الذات الحرّة حقّا أن تتماها معه و لا أن تواجهه في زمن افتراضي محكوم بخطر ضياع المعنى المقدّس للوجود[1]. لذا تحرّك هذه الروايات الجديدة الساكنَ في الحياة و تعيد ترتيب العالم و المواقف الاجتماعية مستعينة بالأحلام والكوابيس و النقد اللاذع. هذا الشكل الجديد من النضال الذي لم يعد شهادة وفقط بل مساءلةٌ و مشاغبة عبر إعادة ترتيب الواقع. ليست المسألة هنا أن يقدم الكاتب صورة مغايرة للمعطى الواقعي، و لا المسألة متعلّقة بالتعبير عن ثورة على هذه المعطيات، لكن، و بشكل قاطع و نهائي، إعطاءٌ لحياة جديدة و انبعاثٌ لما يجب أن يكون.

لقد تحوّل محمد ديب منذ خروجه من الجزائر بعد الاستقلال إلى معارض فكري و أدبي لأطروحات النظام الجديد، وهو في فرنسا يزور الجزائر أحيانا لكنّه ظلّ مقصيّا من سياقات المعرفة و الثقافة في بلده. فلا يشارك في بناء مستقبله. لذلك من المتوقّع أن يتكلّم باعتباره مهاجرا لا يملك شيئا آخر يخسره بعد أن خسر وطنه، ولذا فهو كمنفي يقول صراحة ما يفكر فيه. و بذلك سيعود إلى نفسه مرّة أخرى ليتحدّث إليها في عزلته القصية و سيقول بنبرة ذاتية نصوصا مستقاة من تجربة المنفى المتيقّظة و القاسية.[2]

يرى"شارل بون" أن الواقع الجديد صار أسوأ الخيبات بالنسبة لكاتب مثل "محمد ديب". فمع أنّه ليس ناقدا عظيما و لا معارضا صريحا للنظام إلاّ أنّ من يتأمّل جيّدا نص " رقصة الملك" و " الإله في بلاد البرابرة" و "معلم الصيد" سيرى أنّها نقد سياسي لأوضاع الجزائريين، و هي ليست جدلا مجانيا بل هي مسألة متعلّقة باللغة

[1] Ibid p : 55
[2] Ibid.p : 60

و الكتابة مرة أخرى، لأن مساءلة قضايا السلطة سيؤدي بالضرورة إلى إعادة النظر في مفهوم سلطة الكتابة في الجزائر.

ليس هذا الخطاب الجديد عند محمد ديب ملفّقا و لا مستحدثا، يقول الناقد الكندي، بل يأخذ مشروعيته من النضال الأدبي قبل الاستقلال. أمّا اليوم فخطاب السلطة يظن أنّه قادر على التحكّم في جميع الخطابات التي تقع تحت مجاله، بإقصائه أيَّ نوع آخر من تلك الفردية المستقلة التي لا تناسبه. و قد فهم "كامل واعد" في رواية "معلم الصيد" هذه الرسالة لذا راح يسعى إلى صعود السلم الاجتماعي من أجل التحرّر. لكن بعد تصفية حساباته على ظهور الآخرين ، إنّه يبحث عمّن يعينه على مواصلة دراسته بفرنسا، مقابل المال، و لكنّه لا يستطيع في الآن ذاته أن يتحمّل عبأ كل الأسئلة التي تورّطه في البحث عن ذاته رغبة في المصالحة مع نفسه. لقد أفسدته المدينة و هو لا يستطيع أن يخرج إلى الرّيف المحيط بها و إلى الفضاء الواسع الذي تشتاق إليه "عرفية"في "رقصة الملك". و عندما يخرج الفقراء في معلم الصيد بحثا عن أجوبة تفسّر لهم سبب فقرهم ، لم يعد لخطاب السلطة سوى مواجهَة الواقع بالقضاء عليهم مستعينا بالجيش في قمعهم.

لقد راح الواقع يقصي هذه الخطابات و يقتلها كما فعل المكان الذي ينتمي إليه، حتى المتلقي الذي راح يطلب معنى لما يُقال، لذا تحوّلت الكتابة إلى أقنعة عن ذاتها، و عن الواقع. و لهذا كانت المغامرة الفردية للكاتب أهمّ بكثير من المغامرة الجماعية. و لم يكن من الممكن تجاوز الخطاب السائد لولا القدرة على ضياع الذاكرة و معالم المكان. وهذا ما يفسّر بوضوح مرور الكاتب من "ضفة موحشة" إلى ضفة أخرى من الوطن المنشغل به إلى وطن منشغل عنه..

و من هنا ليست الكتابة منفصلة عن مكان القول ، وهذا التأرجّح ما بين الكتابة للجماعة و ما بين المغامرة الفردية سيؤدّي إلى التضارب والتنوّع في الدلالة و المعنى ما بين الواقعي و الخيالي و ما بين معالم الذاكرة و صور الكتابة. إنّها علاقة رغبة

تصنعها الكتابة ما بين المكان الأول و ما بين متطلبات السيرة الذاتية و هي رغبة أكيدة تستطيع فيها العلامات المنفلتة من التحقّق بنفسها دون رقيب[1].

هكذا تبدو الكتابة راغبة في إلغاء الفارق ما بين ضرورات الواقع واعتباطية العلامات، لأن أيّ علامة ليست مجردة من كلّ دلالة و لا تنتسب سوى إلى مكان القول أو إلى متلق يعطيها جسدا و معنى. ومع ذلك يكون جسد الكتابة شيئا آخر غير الكتابة نفسها، تلك التي لا وجود لها إلا بضياع المرجعية الواقعية.و من هنا فقراءة المكان بكل أبعاده لفهم دوره في صناعة الهوية التي تتحوّل إلى القول الأدبي، سيكشف لنا على مدى مأساوية الانتماء إلى وطن يقصي و يقتل. إنّها إشكالية الشوق الدائم إلى السكينة التي لا وجود لها سوى بمغادرة مكان الذاكرة الأوّلي. لقد بدأت هذه المفارقة في الكتابة منذ" معلم الصيد" ثم تجذّرت في" هابيل" 1977، حتى صارت الأعمال التي تلتهما تُحوِّل العبارةَ إلى وطن. كما صارت الرغبة في الافتقاد أقوى من الرغبة في اللقاء..من هنا تحوّلت الكتابة عند محمد ديب إلى وطن آخر للمنفيين.

[1]Charles Bonn. Lecture présente de Mohamed Dib p : 25

الفصل الثاني
تشظي الهوية و رعب المنفى

أ- تشظّي الهويّة:

لا شك أنّ كتابة العجائبي ليست مرتبطة بالأجواء المظلمة ولا بالظهورات المرعبة ولا بحالات الهلوسة أو الجنون فقط، بل هناك مواقف و حالات يمكن أن يكون فيها تصوّر العالم عجائبيا، إذ من الممكن القول عن حالة ما إنّها تأخذ من العجائبي جوّها و عبيرها. و كما هو الحال بالنسبة للشعر تماما، فالمؤشّر فيه يكمن في تلك التناقضات التي يجمع بينها، متحدّيا بها المنطق البسيط للأشياء : لأنّه يعتمد أساسا على الجمع بين المفارقات[1]. ولكي يتحقّق هذا النّوع من الكتابة وجب البحث دوما عمّا هو مستحيل و عن المفارقة، وعمّا هو مستغلق و غامض، فكتابة العجائبي تنزع دائما نحو المتخيّل، إذ أنّ الانتقال من التصوّر الذهني إلى التمثيل représentation النصي عبر البلاغة و اللغة ليس حكرا على الرواية، إذ أنّ الشعر و التصوّر الشعري يمكن أن يكونا تمثيليين: بمعنى أنّه يمكن أنّ يشيرا إلى الواقع و أن ينطلقا منه[2].

هناك حالات شعرية عجائبية إذن، بل هناك انطباع بالغرابة يتركه فينا الألم بعد الانقسام أو الانشطار في الهوية، لذا تصبح الخطابات الروائية الجديدة، مثل أعمال محمد ديب في ما بعد الاستقلال، غير مفهومة لأنّها عملت على خلخلة الرؤى و الأحلام و الانطباعات التي تملكها الشخصيات – و السارد معها– عن نفسها و عمّا حولها. والأمر كلّه مرتبط بما يتبقّى من انطباعٍ بالغرابة عند التخلّي عن القراءة الواقعية و العقلانية لما يحدث. و لهذا السبب سيتصرف النص نفسه بغرابة أيضا و المنفى هو ما يعطينا هذا الانطباع.

تقول "بيضا شيخي" إنّه من الممكن أن نستشف غرابة النصوص المغاربية، على العموم، انطلاقا من مغامرة البحث الدائمة عن الهوية. فمكان بحثها كان دوما الأعماق، هذه التي لا يمكن سبرها إلا عبر الكتابة و الخيال أو الهذيان والهلوسة. أن

---

[1] Denis Mellier .la littérature fantastique p :51

[2] انظر: ت. تودوروف.مدخل إلى الأدب العجائبي.ص:69

تتخيّل يعني أن تخلق من جديد، فالخيال يساعد على تتبّع الآثار الممحوّة للذات في تاريخها الخاص و في ثقافتها. و مع " جري على الشاطئ الموحش"1964 دخلت الكتابة عند ديب في مرحلة الكشف عمّا هو مظلم ومجهول.إنّ الضفة الموحشة ضفة ممنوعة حتى عن الحالمين، إذ هي ضفة الهوية المتسرّبة ، المقموعة من قبل المؤسسة.[1]

تقوم الثقافة المؤسساتية التي تنتمي إلى أيّ نظام بمصادرة ذكية و مراوغة للخطابات التي لا تخدمها ، كما أنها تتّخذ من نفسها مرجعا لا بد منه. و هي منغلقة على نفسها ضدّ كلّ من يحاول التشكيك في جدوى خطاباتها. و في مواجهة هذه الإيديولوجية المستحوِذة و الشمولية ، يحاول النص الإبداعي "غير الواقعي" أن يضع نفسه في موضع مساءلة، ابتداء من الذات و فهمها لنفسها ثم بالانفتاح على النعت الشخصي و على الأنا ، كلّ ذلك عبر ذات تحكي بنفسها عن ذاتها ،و ليست بالضرورة لسان حال جماعة معيّنة، إنّها لا تقول في الأخير سوى ذاتها تماما كما كانت تقول عن الجماعة في النصوص ذات النزعة الواقعية.[2]

أن تتعرّف الذات إلى ذاتها و تستطيع ذلك و تعبّر عن شعرية الانشطار و عمّا هو غامض و ناقص ، انطلاقا من خطاب متشابه، قسري و قاهر، فإنّ ذلك يدلّ على استحالة في القول. لهذا تصبح النصوص الجديدة منطلقة، على عواهنها، حرّة، متقلّبة وخارجة عن أيّ نموذج، بل متمرّدة على أيّ نظام وهي تريد بذلك أن تضع حدودها و نظامها الخاصين بها وحدها، لأنّها لا تخضع بل تثور. و بما أنّ المسألة خطيرة وصعبة بالنسبة للجزائر، فإنّ خطابات محمد ديب الثائرة مصاغة صوغا جديدا و بطريقة متأنية- كما هو معروف عنه- ولذلك تتطلّب قراءة مختلفة و انخراطا آخر من قبل متلق يكون على استعداد دوما للسماح بوجود ما هو مقلق و ما هو مرعب كي يتمكّن من ملاقاته في المنعطفات و يمَكّنه من أن يقتحم عالمه، عالم الكتابة.

---

[1]Beida chikhi .Maghreb en texte.Harmatan.Paris.1996 p : 40
[2] Ibid .p :41

تبدو الكتابة في هذه الحال راغبة في خرق الممنوع و في الكشف عن المحظور، لهذا فهي فضاء تراجيدي بامتياز، فهي تعلّق المعنى في الفراغ لأنّ غياب القول هو غياب للقائل. و إذا ما كان هناك من فراغ فإنّه لا تملؤه سوى الكتابة لأنّها تقع دوما في مواجهة الفظاعة التي أكبر من الموت. و لأن للموت اسم و ليس للكارثة اسم .

في مكان ما و في الجانب الآخر ظل محمد ديب يبحث منذ قصيدة "فيغا" سنة1947 عن فضاء آخر أكثر رحابة من الجغرافيا غير أنّه في "جريان على الشاطئ الموحش " تكشّفت تلك الفظاعة عن نفسها و زادت القطيعة النهائية مع الواقع و صار مبدأ المتاهة هو ما يتحكّم في المغامرة التي يخوضها أبطال الروايات لتصبح كلّها مع "هابيل" 1977 كنايةً عن المنفى، المنفى الشخصي للكاتب و المنفى بالمعنى الواسع الأكثر إنسانية والأكثر رحابة[1].

لقد أصبحت مدن الشمال فضاءات للضياع و راحت مجالا لأبطال جدد مثل "هابيل" ثم "عيد" في "سطوح الاورصول"1985 و "صلح" في إغفاءة حوّاء1989 أو بكلّ بساطة ضمير الأنا في " ثلج من مرمر"1990..لقد أصبح هؤلاء يجوسون في فضاءات المتاهة و يتحوّلون مع الوقت إلى كائنات تعيش في الظل، و تحيى في الخوف والجنون. فهؤلاء يمثّـــلون "الهناك" والمجهول الذي يجب ترويضُه، فيما يخوضون غمار تحقيق رغبات الكائن البشري في الاكتمال و في البحث عن المعرفة و الأحلام.

هكذا يأخذ البحث عن الذات وسط الرّكام الهائل للغيرية طابع الرحلة الصوفية المليئة بالخيال الذي يجمع ما بين تجربة الإشراق و ما بين النزول الأورفيوسي* orphique و الأشكال الأخرى القديمة الباحثة عن نماذج الكمال و السكينة الأولية. [2]

---

[1] Charles Bonn. Lecture présente de Mohamed Dib. p :165

* أورفيوس : شخصية ميتولوجية إغريقية نزل في رحلة إلى الجحيم بحثا عن زوجته.

[2] N.khada et A.M.Alaoui.la littérature maghrébine de langue française p :59

تقول "بيضا شيخي" إنّ ما هو جليّ في أدب يبحث فيه أبطاله عن هويّتهم هو تشظّي ذلك الغياب بين "الأنا" و "الأنت" و معاودة السؤال عن معناهما، إذ يعاش الفراقُ و يعاد العيش فيه مرّات و مرّات. وعندما تنحرف "الأنا" عن مسارها فإنّها تريد ملأ الفراغ بينها و بين "الأنت " الذي لا تستطيع العيش بدونه. هناك إذن فراغ مهول بعد انصرام كل الرّوابط القديمة و هو واضح يتراءى في ذلك البرزخ الذي يفصل بينهما مع أنّهما دوما في حالة تجاور وتحاور مستمرين.[1]

و يرى "جون دي جو" أنّ هذا الاغتراب الجسماني الحقيقي يرمز دون ريب إلى اغتراب داخلي[2] و الذي لا يمكن ملؤه سوى بأشياء خاصة يأخذها معه المغترب فهذا القليل يحاول أن يؤثّث به عزلته من جديد و يُؤنس وحدته ثم يشرع بالدّفاع عنه بشراسة.

و المنفى على هذا الأساس يرمز إلى الهوّة الحقيقية التي لا يمكن رأبُها بين الكائن وموطنه الأصلي، و لا يمكن التغلّب على الحزن الناجم عن هذا الانقطاع لأنّه مهول لا يملؤه سوى الخيال. و هنا بالضبط تختلط الأمور لأنّه بسبب بعد المسافة و بعد الزمن و شدّة الألم تداخل الخيالات و الرؤى يجد العجائبي مكانا له وسط ركام الاغتراب وفي الأجواء الضبابية من القلق والوحدة و الشعور بالفقد.

ترافق هذه النصوص هؤلاء المهمّشين، التائهين المبتورين عن جسدهم الاجتماعي الأصلي و الذين لم يستطيعوا أن يندمجوا مع الوسط الاجتماعي الجديد، و تنزل معهم إلى الأعماق بحثا عن الخلاص، الذي سيمرّ بالضرورة عبر مساءلة اللغة و الدّين هنا وهناك عبر المقارنة و التقصّي و البحث وعبر الرفض القاطع و التمرّد الواضح على النظام الاجتماعي و السياسي الذي لفظهم. لذا يمكن قراءة ذلك الانكفاء المتواتر للأبطال على أنفسهم في الجنون عند محمد ديب على أنّه رمز للرغبة في العودة إلى

---

[1] Baida chikhi .Maghreb en texte .p :75

[2] ج.دي جو.الأدب الجزائري المعاصر.ص: 126

الرّحم أو إلى الحب الأوّلي الكلّي. كما أنّه يمكن أن يكون رمزا للرغبة في الاكتمال والامتلاء بعد الانشطار و التشظي الذي سبّبته الضغوطات الاجتماعية مع الزمن.

هكذا و بعد أن جرّب كلّ السبل و جاب كل الآفاق و عاش كلّ الخيبات والخيانات يقرّر "هابيل" في آخر الأمر أن يسجن نفسه و يغلق عليها في المصحة العقلية مع "ليلي" ذلك الملاك المجهول، منكفئا على روحه في عزلته القصية. و مهما كان الأمر فإنّ مغامرة البحث عن الذات و عن الآخرين لم تعد محطة وقوف عند محمد ديب في هذا المنفى، بل أخذ كلّ هذا طابعا إنسانيا أكثر شمولية.

هذا الجزائري الذي يحلم به الكاتب مسكون بالأساطير و الخرافات من الشرق والغرب و متشبّع بتاريخ الفكر الإنساني إلى درجة تجعله متفتّحا على جميع الاحتمالات، لا يمكنه سوى أن يكون نادرا كما هو الحال بالنسبة للمبدع الذي يعيش في البرزخ بين عالمين. إنّه من سلالة منقرضة، محكوم عليها بالنفي من قبل مؤسسات متسلطة بـــ"دوغمائيتها" *و قهرها. و لأنّه جامع مابين ثقافتين مختلفتين فيمكنه أن يكون البادئ الأول في جنسه أو يكون الأخير في هذه السلالة.[1] و هذا ما ينطبق تاما على ثلاثية الشمال " هابيل" و"سطوح الأورصول" و"إغفاءة حواء" التي يقول عنها" شارل بون:" إنّه لا يمكن أمام هذه الفظاعة و هذا الذهول أن يكون هناك كلام، إذ لا أجوبة بل هناك صمت وفقط. فلا نستطيع بالكتابة القبض على واقع عصيّ على أيّ نعت، وربّما لأنّه لا وجود له ، حتى أنه ليس حقيقيا. أم أنّ النعت الصحيح و اللغة الحقِيقةَ بالنعت تقعُ خارج إدراكنا.. لهذا لا يمكن سوى أن تترك فينا بعض الحنين و بعض الصدى".[2] فـــ"هابيل" الباحث عن الإنسان الكامل على طريقة المتصوفة المسلمين[3] لا يرى نفسه سوى رجلا خاليا من أيّة أحكام مسبقة، تحوَّلَ عبر

---

* الدوغمائية:هي الفكر المفروض.و القوانين القسرية.و القواعد التي لا تتيح هامشا من الحرية.

[1] N.khada et A.M.Alaoui.la littérature maghrébine . p :60

[2] Charles Bonn. Lecture présente de Mohamed Dib p : 239

[3] F. Sari Mostefa Kara .le texte dibien et ses miroirs .Resolang .revue .univers .Oran .n :3 .2009p : 137

مغامرة البحث في الأعماق، أثناء المنفى الطويل، إلى كائنٍ حرّ من أيّة علائق. إنّه باحث خالص عن حقيقته. " الحقيقة الخالصة تلك التي تُدعى الإنسان في المطلق" *. و هذا الشرط هو ما سيمنعه من التحوّل إلى مسخ..إنّها الحقيقة التي تكفّ عن كونها كذلك متى ما نقص منها و لو قدر قلامة."[1]

هذا البحث أو المغامرة بحسب "شارل بون" قديم منذ عهد الروايات العجائبية الأولى 1962 و1964. تلك التي طرحت الأسئلة الأولى حول معنى الكتابة وحول فضاءاتها وإمكاناتها. و "هابيل"1977 زادت السؤال حدّة حول مكان الحب. و مع ذلك لم يكن هذا السؤال بعيدا عمّا هو تراجيدي في "معلم الصيد"1973. غير أن الإبهام في النصوص الأولى و كما هو الحال هنا يبدو أكثر انخراطا في مسألة التجنيس العجائبي عبر الاعتماد على الرؤى و الصور الخارجة عن المعقول. فرحلة البحث التي قام بها "هابيل" تكتشف له في آخر الأمر، إشكالية وجوده الصميمة، لأنّه راح يقارن بين ما يملكه من معرفة حول العالم و ما بين الحقيقة المزيّفة التي يتبجّح بها أخوه الذي طرده من الوطن. " أنتم تملكون الحقيقة بالنسبة لكم، و التي لم تشكّوا فيها أبدا... ومن المؤكّد أنّكم رضعتموها مع حليب أمّهاتكم ، لكنّي.. أنا أيضا أملك اليوم الحقيقة وقد وجدتها على الرّغم منكم..حقيقتي أنا، تلك التي لن تفهموها أبدا، و هي الإنسان، ذلك الذي أضحيتُه و الذي سيظل بالنسبة لكم لغزا..رجل تُصرّون على عدم الاعتراف به، لكنّه مجرّد من تاريخه، من جذوره ، من دون علائق، يحمل معه قدره ، رجلٌ بلا اسم، مستعدٌّ ليَجلبكم إلى المصير نفسه" [2].

و على العموم فإنّ الرجل الذي كان يفكر بهذا الشكل كان محترما من قبل أخيه، لكنّه صار محكوما عليه بالموت بمشيئة أحد اللواطيين الفرنسيين هو"اريك ميران" و هو

* أنظر : Eva de Vitra-Meyerovitch. Anthologie du soufisme. p :311

[1] Mohamed Dib. Habel .éd.Seuil.Paris.1977.p :114

[2] Mohamed Dib. Habel.p :176

كاتبٌ أيضا مثل السارد تماما. و يأخذ هذا البحث عن الذات شكل زُهد عميق، بعيدا عن النماذج البشرية المتكرّرة، نائيا عن السبل المعبّدة مسبقا.

تتميّز سلسلة النصوص المشتغلة بالمنفى بمقاربة مختلفة أيضا لتجارب العشق و الجنون و الموت، وهي كلّها من خصائص الكتابة الأوّلية إذ كانت الكتابة في البدء عند محمد ديب عشقا و جنونا و موتا. هذه العوالم صوفيةٌ في الأساس لأنّ رمزيتها كلّها مستمدة من الدّين فهي تؤكّد على الفناء في العشق و على ارتباط الموت به، بالقدر الذي تؤكّد على الجنون في الحب. تقول "نجاة خدة " :"إنّ هذه الرمزية تنخرط من حيث الجوهر في تاريخ المنفى و الفقد و الابتعاد و الحداد كما أنها تنطلق من حسّ بالكآبة والعناد. لكن التشبّث القاطع بالحقيقة يستدعي دوما التطلب الحازم من الكتابة".[1]

وما يميّز تجارب "هابيل" و "صلح" و" عيد" هو رفضهم جميعا لحياة الحرام والفساد المتآكلة عبر الزمن و حالة اللاوجود و اللاكائن. إنّهم يعبّرون عن الرّغبة في الوصول إلى كليّة أخرى خالية من الضغوطات و الصراعات. وهذا ما يستلزم التضحية. و من هذا المنطلق يقترب هؤلاء من الموت باعتباره أقصى التجارب. لقد انتهت رحلة البحث عن المعنى عندهم منذ 1962، إلى حسّ كوني عالمي راق و إلى بعد مقدّس للمصير و ذلك بالاستعانة بكل الأساطير التي تأخذ منها الكتابة وجودها من أجل إنتاج هذا المعنى و هذه المغامرة فتحبل بها في حالة صوفية غامرة.[2] و يسمّي "شارل بون" هذا بـــ" حقيقة مكان الأقاصي"، إذ لا مكان للترحاب والفهم سواه، فالوطن يبدو خاليا من الدلالة و لا يأخذ معناه إلاّ هنا و هو لهذا يتحوّل من مكان أجنبيّ قاس إلى فضاء للمعنى.[3] و الإشارة هنا إلى آخر محطة في مسيرة "هابيل" و هي المصحة العقلية التي على الرّغم مما يبدو من مفارقة إلاّ أنّها الفضاء الوحيد للحقيقة التي لطالما كان ينشدها البطل. هنا فقط يستطيع أن يتّحد بـــ"ليلي" بحيث لا يصبح المنفى سببا

---

[1] N.khada et A.M.Alaoui.la littérature maghrébine. p :58
[2] Ibid p :60
[3] Charles Bonn. Lecture présente de Mohamed Dib p : 214

في الألم بل أن يظلّ خارجا، بعيدا، عنها هو الألم ذاته. فالخارج لا يحمل أيّ معنى."لست في الخارج سوى رجلا غريبا ، كما يكون حوار من وراء جدار، لست سوى غمغمة شقاء، صوتٌ أخرق يأتي من الجانب الآخر من الجدار"[1].

هكذا تُختزل كلّ عبارة خارج فضاء الأقاصي إلى غمغمة، و يتحوّل مكان التشريد والانفصال إلى فضاء رحب ما دام "هابيل" ينتظر إشارة من "ليلي" عبر ابتسامتها تلك التي ستُسمّي الوجود و تخلُقه فتعطيه معنى. و لهذا لا يريد البطل أن يتعرّف على "ليلي" ابنته بعد فقدان طويل بل يريدها أن تتعرّف عليه ، لأنّه لا وجود له سوى بهذا الاعتراف. و ماذا يهمّ إذا ما كان المعنى كلّه تشويش و ضياع؟ إنّ التضحية هي وحدها ما يعطينا المعنى.و هذا ما لا يستطيع الأخ الذي طرده من الوطن أن يدركه يقول في مقدمة الرواية:" هذه المرّة لن يقتل قابيل أخاه، بل سيُطارده في كلّ سبل الهجرة. لهذا فبطل هذه الرواية لا يسمى هابيل عبثا" [2].

هكذا يرى "دونيز ميليه" أنّ العجائبي في أيّ نص يعيد النظر في مسألة الكتابة و في طرقها و في أشكالها السردية هذه التي تجعل منه نصا مبهما، إنّه يسعى إلى إعادة النظر في موقف السارد و الشخصيات ممّا يحدث لهم. لأنّ طريقة إزاحة الظهورات الخارجية و انكفائها للداخل تجعل من العجائبي أسلوبا ضروريا لعرض أزمة الإنسان الإشكالي. و هو لهذا يعيد النظر أيضا في مفهوم الشخصية، غير أنّه عندما تصل حالة التأزم في العمل الإبداعي إلى أقصاها -كما هو الحال هنا مع "هابيل"- ترى الشخصية أنّ لغتها و تعبيرها وهويّتها في حالة تفكّك و العجائبي هنا يتأزّم و يجعل الشرط الإنساني أكثر درامية و أكثر شمولية.[3]

---

[1] Mohamed Dib. Habel.p :129

[2] Ibid.p :04

[3]Denis Mellier .la littérature fantastique p :47

ب- كتابة الرعب:

يقول روجيه كايوا " إنّما العجائبي كلّه قطيعة أو تصدّع للنظام المعترف به واقتحامٌ من اللامقبول لصميم الشرعية اليومية التي لا تتبدّل" ويضيف قائلا "إنّ العجائبي انطباع بالغرابة التي لا تقهر"[1]. و يكتب سارتر في مواقف1 " لم يعد هناك سوى موضوع عجائبي واحد : هو الإنسان، لا إنسان الأديان القديمة أو الروحانية ذلك المنخرط في العالم حتى نصفه فقط، ولكن الإنسان المعطى، إنسان الطبيعة والمجتمع، ذلك الذي يقف بالتحيّة لعربة الموتى أثناء مرورها ..و الذي يمشي بإيقاع خلف راية ما.. فالإنسان العادي هو بالتحديد الكائن العجائبي، و من هنا يصير العجائبي هو القاعدة و ليس الاستثناء..و سيكون لهذا التحوّل نتائجه على تقنية هذا الجنس فإذا ما كان البطل سابقا كائنا عاديا يتماهى معه القارئ و يندهش معه أمام غرابة الأحداث فإنّ هذه الشخصية نفسها اليوم هي التي تغدو عجائبية"[2]. و هذا ما يجري بالضبط على أبطال روايات ثلاثية الشمال لمحمد ديب، إذ يضع المنفى هؤلاء الغرباء في مفترق الطرق، في مكان ما، أو في لا مكان كما يقول "شارل بون". لا يمكن أن نقرأ "سطوح الاورصول" 1985 إلاّ كنهاية لمطاف تجربة "هابيل" في الحياة و هو هنا اللامكان ، تماما كما الكتابة، بعيدا عن المعنى، باعتبارها فضاء معلّقا ومعلما و منارة قبل العبور الأخير. و يضيف الناقد الكندي ناقلا عن محمد ديب في مقابلة شخصية أنّه كان قد أنجز نصف هذا العمل الروائي في الأربعينيات، لكن منطق النص في ذلك الحين أوصله إلى طريق مسدود بحثا عن المعنى، في الوقت الذي كان فيه الكاتب يبحث عن أجوبة بدلا من طرح الأسئلة. و هذا يدلّ على أنّ طُرق الكاتب و

---

[1] نقلا عن ت. تودوروف.مدخل إلى الأدب العجائبي.ص: 45

[2] نقلا عن المرجع نفسه ص : 155

أساليبَه متوازية و ليست متتابعة في شكل تصاعدي، و أنّ ما وصل إليه اليوم من فهم لمعنى الكتابة كان دوما شغله الشاغل.[1]

تنطلق "سطوح الأورصول" إذن، من فكرة الحقيقة الداخلية، بحثا عن الذات في المناطق المظلمة، أين تمتزج الخيبة الاجتماعية بالحياة الشخصية للكاتب، إنّها بحث في المصير بشقّيه الشخصي و السياسي .إنها كتابة الحداثة ، بدأت منذ "رقصة الملك" و "هابيل" لتتجلى أكثر في "سطوح الأورصول". و شعرية ديب تؤكد قدسية العالم الداخلي للأبطال عبر البحث عن المعنى الغامض الذي يتخفى خلف المظاهر الواضحة للحقيقة ، إنه البحث عن عمّا هو مقدس، و أعماله ليست سوى إجابة جمالية ، ميتافيزيقية عن سؤال وجودي عميق.

تقول "جاكلين أرنو" عن هذه الرواية إنّها نص الأقاصي و التخوم و هي امتداد لـــ"هابيل" [2]. وفيها يكلَّف البطل بمهمّة خارج بلاده التي تسمّى عاصمتها "أورصول". و "صول" sol بالاسبانية الشمس و "أور" hors خارج بمعنى مدينة بعيدة عن الشمس. هذه المهمّة في بلاد من الشمال عاصمتها " جاربهار". بلادٌ لا تغيب فيها الشمس القطبية الباردة حتى ليلا. كان على الرجل أن يبعث بتقارير إلى بلده غير أن لا أحد يقرؤها، إذ يتجاهلها الدبلوماسيون والإداريون..فيشعر بالعزلة وبالشوق إلى وطنه. يعيش هائما على وجهه في بلاد لا يعرف فيها أحدا. يكتشف في إحدى المرّات و هو يجول قرب البحر هاويةٌ سحيقة مليئة بكائنات غريبة تشبه البشر، كانت كثيرة و تعاني الهلاك لكنّه لم يصدق ما رأى و اعتبر السارد هذه المشاهدة هلوسة و تخريفا لخياله المريض، لكنّه مع ذلك يتردّد[3] في تصديق نفسه ثم صار متأكدا

---

[1]Charles Bonn. Lecture présente de Mohamed Dib p :217

[2] J. Arnaud .la littérature maghrébine de langue française.Publisud.Paris.1986.p :246

[3]أنظر: تزيفتان تودوروف.مدخل إلى الأدب العجائبي. ص:54. حيث التردّد من أهم شروط تحقق العجائبي عند ما يتماهي القارئ بالشخصية.

أنّ ما يجري أمامه حقيقة كان الآخرون يجتهدون في نكرانها. و من هنا يشرع أصحابه ومعارفه في الابتعاد و التخلّي عنه بدعوى أنّه مريض يرى أمورا غريبة، لكنّه يؤكد لهم أنّها مجزرة في حقّ كائنات حيّة قد تكون بشرا. ثم شعر أن أحدهم يريد أن تظلّ هذه الحادثة و هذا المكان خفيّا عن النّاس. و لم يعد يصدّقه أحد، لهذا قرّر أن يمعن أكثر في الشمال و أن يزيد في السفر بعدا إلى الجزر القصيّة و الليالي البيضاء الطويلة بحثا عن امرأة تدعى "أييل" Aélle وسرعان ما تضيع منه معشوقته و تضيع ذاكرته و بالتالي هويّته. فهو لم يعد يتذكّر من أين جاء؟ و لا ماذا يريد؟.

هذا العمل الروائي غريب الأطوار تقول "جاكلين أرنو" و مثير للحفيظة بلياليه البيضاء و جوّه الذي يصل فيه المرء إلى حواف الموت و الجنون .إنّه يعطي الانطباع أنّ محمد ديب وصل إلى مرحلة قصيّة من المنفى، تصل إلى حدّ الرّعب. فلا يوجد هنا عودة إلى عالم المغرب العربي و لا توجد إشارة إلى الجزائر إلاّ من خلال بعض القرائن البعيدة مثل وصف مدينة "أورصول" هذا الذي يمكن أن ينطبق على مدينة الجزائر العاصمة، بالإضافة إلى بعض العبارات التي توحي إلى البلاد الأم مثل قول أحد مواطنيّ البطل يطلب صدقة على الجسر بالعربية " صدقة..صدقة.." .ثم بعض الإشارات التي تدلّ على سوء علاقة البطل مع وطنه مثلما هو الحال في علاقة المؤلف مع بلده. و هي شذرات تشير حرفيا إلى مقاطع موجودة في "هابيل" تُحاكم و تدين قلّة الانفتاح الثقافي و الرّوحي على العالم." إنّ عالم ديب هنا عالم الاستبطان و الجرح الأبيض، لهذا فهذا النص يثير القلق و فيه يتخطّى الأدب كلّ انخراط محليّ أو جهوي و يأخذ أبعادا إنسانية"[1]

ترى "نجاة خدّة" أنّ هذه الانعطافة أيضا في شكل الكتابة عند ديب نابعة من قناعة حداثية رسّخت نفسها مع الزمن ، فبعد خيبة الأمل في نتائج الاستقلال وبعد النفي في

[1] J. Arnaut. Recherche sur la littérature maghrébine de langue française..p : 247

الخارج زادت حدّة أسئلة الحداثة كاختيار رافض لمشروع المجتمع الجديد الذي تبنته السلطة " من هنا يركّز نص محمد ديب على المظاهر الوجودية الناتجة عن هذه الحداثة و بالتالي ضياع المعنى لما هو مقدّس ..هكذا تحوّل أبطال ديب إلى حالمين بالجنّة المفقودة إلى الأبد..و هكذا أيضا يُصنع الأبطال و يتشكّلون أثناء رحلة البحث الشاملة هذه، عن المعنى و النعت، وهم أسرى فضاء ثقيل من القلق الموجود عند مواجهة العادات الأخلاقية و الثقافية المحتضرة "[1]. و من هنا تعود شعرية محمد ديب عبر البحث عن اللغة الأولية التي أعطت للأشياء نسغها الأول.

و هكذا يمرّ "عيد" بمراحل تصل به إلى اللّحظة الأولية، لحظة اللقاء الذي سعى إليه طوال حياته مع"أيل".. و هو سلوك السبيل تماما مثلما يترقى مريد إلى سالك و هكذا إلى غيرها من المراتب ..وتحدث أمور تشير إلى أنّ البطل يتعلّم كلّ مرة شيئا يدنيه من مرحلة الكشف عبر تجاوزه المظاهر و المواصلة دون ضمان للنجاح في الوصول. هذه المراحل يمكن أن نسميها بحسب منطق السرد بالاختبارات على طريقة "فلاديمير بروب" و "كلود بيرمون" إذ أن كل رحلة تؤدي إلى العودة إلى لحظة التوازن الأولى تلك التي فقدها البطل أثناء بحثه عن الحقيقة [2].

– الاختبار الأول هو مرض قاتل أصاب البطل سيعود به إلى الأيام الخوالي و إلى وضعه الاجتماعي و إلى طلاقه و تخلّيه عن مهنته كأستاذ ثم سفره إلى "جاربهار".. وهو يعود بذاكرته كلّ مرة إلى الأماكن التي يفتقدها موزّعا بين "الهنا" و "الهناك" مشتاقا إلى مدينته"أورصول".

– الاختبار الثاني هو اكتشافه بعد مضيّ شهور في "جاربهار" أنّ هناك هوّة سحيقة مليئة بالكائنات المرمية هناك تصارع الموت دون أن ينتبه إليها أحد فيخبر الجميع و مع

---

[1] N. kheda. Ecrivains maghrébins et modernité textuelle .E.L.Maghrébines n : 03Harmatan. Paris .p :88

[2] للمزيد من التفصيل انظر: حميد لحمداني.بنية النص السردي المركز الثقافي القومي ط: 1. 1991 بيروت ص: 38

هذا لا أحد يتحرّك و لا أحد يريد أن يراها . فيندهش من قسوة هؤلاء و يدرك أن "جاربهار" و "أورصول" متشابهتان في القمع و الكذب و المغالطة.. و هنا يخيب ظنّه في جنّة عدن هذه التي يعرف أصحابها هم أيضا الخوف و الجبن و اليأس و القلق والوحدة.

- الاختبار الثالث هو لقاء "أييل" و حبّه لها منذ النظرة الأولى مع أنّها تكتشف له أنّه جاء متأخّرا إلى حياتها، حيث أنّ حبّهما يبدو مستحيلا لأنّ كلاّ منهما يملك حياة مستقلة، منظّمة لها ضوابط و روابط و التزامات أسرية. ليدرك في الأخير بأنّه ليس بالحب وحده يستطيعان مواجهة كلّ هذه العوائق.

- الاختبار الرابع بعد لقاء البطل مع نصفه الآخر و روحه التوأم- ما يشير إلى تقاليد العشق العربية و إلى الفناء في الحب الصوفي - يلتقي البطل مع أحد إخوته في الوطن لكنّه سرعان ما يخاف منه و يتخلّى عنه و مع ذلك تخرجه كلماته من حالة الذهول ليتحوّل "عيد" إلى حالة من الجنون و كلّ خطوة ستؤدي به إلى القفزة النهائية في الهاوية.

لقد بدأ النص عقلانيا في حركة سيره و في تفسير الموضوعي للأحداث التي ذكرنا غير أنّه وقع في السرد شرخٌ و اهتزّ ما هو عقلاني من خلال بعض الوظائف الحكائية والبلاغية التي ستقترح علينا البحث عن معنى آخر غير ذلك الذي طرحه سردها منذ البداية .. و هكذا تظلّ الحوادث في تصاعد طارحة شكلا آخر في المعرفة و في السرد ماضيةً في انزلاقٍ للدلالة مع انزلاقِ البطل نحو الجنون. يقول "دونيز ميلييه" عن تطوّر الأحداث على هذا المنوال. إنّها الكتابة الفقد و الضياع:" فكما هو الحال في الــ"هورلا" لــ"موبسان" فإنّ تجربة الكتابة هي ما يخلخل جهد السارد داخل الحكاية كي تبقي مقالته عن تجربته متوازنة أو مقنعة، لأنّ الدراما العجائبية تدورأساسا حول القدرة على التحكّم في اللّغة و الكتابة. فالشخصية تنتظر من الكتابة أن تنقذها ومقول

النص يجعلها صادقة أمّا بالنسبة للمؤلّف فقد منح حركة الكتابة للسارد لكي تحمل جميع دلالات جنون الشخصية"[1] .

إن تضافر كل هذه العوامل المخيّبة للمعنى ستعطي بالضرورة نصّا مشحونا بالتأزّم والقلق. فالتفسير العقلاني لا يستطيع أن يملأ الهوّة بين الواقع و الخيال و لا حتى بين الصدفة و الجنون. أمّا السير الخطي للحكاية فهو غير قادر على تحمّل تحوّلات الأحداث و اتّساقها، ناهيك عن التصوّر المتوازن لوجهة نظر عاجزة على فهم القدر في كليّته." لهذا تستمر كتابة ديب في مشروعها الخاص من أجل الكشف عن العالم والكائن ،و في إنتاج تشظ للعالم الخيالي، باعتباره صدى لعالم مفكّك، هو عالم من الحريّة صحيح، لكنه عالم خالٍ من أيّ تعاطف. عالم من الخوف الجذري و من الوحدة. عالم من الاحتمالات المتعدّدة والاختيارات المشوّهة و المرعبة. إنّه عالم الحداثة، وهو في هذه النصوص ساحر و قاس لأنّه سيؤدي بأصحابه إلى لعبة الأقنعة والتشرذم و النقص"[2] . في الأخير يقول "شارل بون" عن هذه الرواية:" مهما كان الأمر من جنون أو ضياع للهويّة أو لعنة، فإنّ الكتابة هي الهامش دوما، فالكاتب السارد الذي يتحرّى عن الضحايا المرميّين في الخندق، يكتشف في محاكمة أقامها لنفسه في الحلم أنّه نفسه ضحية، و يحكم على نفسه بان يُرمى هناك أيضا و يضحي ركاب الدراجات به في الصحو لأنّ المدينة تحتاج حقا إلى طرده حتى تحيى، كما تحتاج إلى أن لا يموت أبدا و أن لا تموت جميع أشكال الخنادق لأنّه يجب أن تختلق مطرودين آخرين كي تبرّر حياتها. إنّنا نتصور أنّ إقصاء الكاتب محمد ديب كان سببا في منفى وفظاعة "عيد" و كان سببا في منفى و جنون "هابيل" لكنّهما كانا ضروريان معا ليكون المؤلف قرينا لهما"[3]

---

[1] Denis Mellier. La littérature fantastique p :46

[2] N.Kheda.les terrasses d'orsol .quête mystique du sens.in.Etudes.Litteraires.Maghrébines n : 03.p :90

[3] Charles Bonn lecture présente de Mohamed dib p :241

ج- أشباح في المنفى:

" ها أنا لا زلت انتظر مرّة أخرى في منعطف ما، في عاصمة أجنبية ما" يقول البطل في رواية "هابيل"[1]. و المنفى هو مكان ما أيضا، تعيش فيه الروح عزلتها باختيارها أو قسرا لا فرق، المهم أنّ تجربة المنفى هي في البداية جغرافية لكن سرعان ما تغدو ذات أبعاد إنسانية. فسرعان ما تترك فينا الأمكنة التي نرتادها ثم هجرها شيئا منها. لأن المنفى هوّة قسرية لا تنجسر بين الكائن البشري و موطنه الأصلي و بين النفس ووطنها الحقيقي، كما لا يمكن التغلب على الحزن الناجم عن هذا الانقطاع. و العالم الجديد بالنسبة للمنفي منطقيا هو عالم لا طبيعي و لا واقعيته تشبه الخيال[2]. و يرى "دونيز ميلييه" أنّ الأماكن تحفظ أسرارا من الماضي فتساهم بأثرها السيئ في تأكيد اللّعنة التي تصيب ساكنيها..فوصف الفضاءات من الداخل و وصف هندستها هو في الغالب كناية عن الدواخل المحتضرة و المتهلوسة للشخصيات[3]. فعندما يوغل الناس في المنفى باعتباره مكانا تزيد آلامهم فيتحوّلون إلى مجرّد كائنات بدون هوية، تجوس في الطرقات الخالية بحثا عن مأوى. ألم يقل ديب قبل ذلك في ديوان ظل حارس 1962 بعد فترة من النفي:

" إنّي أجوس و قلبي فارغ كأنّه على شفير اليأس
هناك باخرة تقلع بعيدا خلف الضباب
إنّي أجول في المدينة حيث يتصاعد دخان المصانع
أحاول بعناد أن أتذكر ، لا أدري ماذا. "[4]

يبحث الكاتب عن الراحة ، وأيّان له السكينة متلمّسا نظرة من النجوم، يسير في ليل مصابيح الشوارع الأجوف" كالشبح" فتُسمع خطواته حتى الفجر. الروائح،

---

[1] Mohamed dib .Habel .éd.Seuil.Paris.1977.p :04

[2] إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى.ترجمة ثائر أديب.دار الأدب.بيروت.2004.ج1 ص:121

[3] Denis Mellier. La littérature fantastique p : 53

[4] محمد ديب .ظل حارس.نقلا عن جون دي جو. الأدب الجزائري المعاصر.ص: 127

والضجيج، والأضواء، وعالم الموانئ، والأسماك، وحيتان البحر، والعصافير، وأحواض السفن ، والمصانع ، وعالم المرافئ الشمالية الغرقى في الضباب..تلك هي اللّوحة الخلفية ذات المعالم المرئية التي كانت ميدانا لشطحات إحساس محمد ديب الموجع و انفعاله الشعري الحاد مع أبطاله المنفيّين.[1]

يبدو أن "هابيل" و "سطوح الاورصول" و "إغفاءة حواء" نماذج أكيدة للوضع الشخصي للكاتب و كشف واضح عن ألمه و عن بحثه المتواصل عن هويّته. وهكذا تتحوّل الشخصية الرئيسية في"الإغفاءة " إلى متحيّن للفرص و إلى سارق بلا اسم عندما تكلّم بضمير " الأنا". أما وقوع أبطال ديب في هذه اللعبة المخيفة للضمائر من "الأنا" ثم "الأنت" ثم "الهو" ومرات في ضمير المؤنث ثم أخرى في لا مذكر و لا مؤنث، فقد جعل من الشخصيات الفصامية تتوّهم القدرة على التآلف مع الذات وبالتالي ترميم ما تهدّم. و لنتذكر ما جرى مع "هابيل" في ساحة مستشفى الأمراض العقلية ، أين قرّر البطل الانضمام نهائيا إلى "ليلي".وذلك بأن يفقد عقله معها و حينها رأى أن السماء بدت كأنّها ممدّدة من الذهب. و هذا ما جعل "هابيل" يشعر كأنّه لم يكن موجودا عبثا على هذه الأرض. كما أنّه شعر أنّه إذا ما كان سببا في جنون "ليلي" لأنّها أحبته أكثر مما يجب، فإنّ عليه أن يمتلك القدرة على إصلاح كلّ شيء. و هكذا فـــ"ليلي" الذاهبة في الجنون في "هابيل" ستتحوّل إلى "ليال" في "ثلج من مرمر" 1990 بعدما كانت "أيبل" في "سطوح الأورصول" ثم إلى "فاينة" في "إغفاءة حواء" [2] والملاحظ أن هذه الأسماء المؤنثة، متسرّبة تسرّب الليل و "فاينة" أقرب إلى فانية من الفناء. كلّها معان تخترق الأعمال الأربعة و تدخل في جدل مع بقية الأسماء المذكرة التي يتخلّلها الاقتحام المتكرّر للخصائص العجائبية والتي عادة ما يستثمرها

---

[1] أنظر المرجع نفسه ص:127

[2] Beida Chikhi. littérature algérienne. désirs et histoire d'esthétique p : 109

هذا النوع من النصوص كالجنون أو الموت و الفقد و كل ما يدل عن التخلي والتشظي و الهيام في طرقات الشمال كالأشباح.

تقول "بيضا شيخي:" إنّ شوق الذات إلى ذاتها في أعمال ديب هو شوق أوّلا لما هو غير موجود، و إلى ما لا يمكن القبض عليه، إلى تلك الحال الغريبة التي تغمر الكائن عندما يشرع في حنين قاس إلى وطنه الأم. يقول السارد في" ثلج من مرمر" : " إن الذكرى كي تستحق هذا النعت، يجب أن تكون جميلة..أجمل حتى من الشيء الذي تستعيده" [1]

ما يريد أن يشير إليه الكاتب هو زمن الطفولة من حيث هي زمن و فضاء في الآن ذاته "لأن الفضاء الرّوائي لا يتحدّد في الأمكنة و حدها – و هي مجرد جزء خاصة في المحكي الفانتاستيكي- و إنّما انطلاقا من علاقته بالزمن ثم انفلات هذا الفضاء عن الأبعاد الإقليدية* إلى أبعاد متعدّدة مفتوحة. فالعالم الروائي لا يتكوّن من الوجوه الهندسية البسيطة و لكنّه يُستنتج من أشكال جدّ معقّدة"[2] فالطفولة مكان للتماهي، لكنّه مكان محجوب وبعيد من خلال محطات الحياة التي جعلت من المتذكر البالغ في حالة حداد دائم على ما مضى[3] .

أن تقولَ الطفولةَ هو أن تعاود سكن المكان الذي طُردتَ منه أوّل مرّة كما طرد آدم عليه السلام. و من هنا تروي "ثلج من مرمر" مرّة أخرى قصة زوجين منفصلين، مع طفلة ضحية هذه الوضعية. مع تأمّل في الذات الناضجة كيف أنّها تنصت إلى لغة الطفولة الأولية مع أنّ هناك عوائق من المكان والزمان حيث يبيضُّ ثلجُ الصمت. في هذه النصوص يستلم الساردُ الحديثَ والمصيرَ بضميرِ المتكلّم، سواء الجمع" نحن" أو بالمفرد "أنا"، ذلك الضمير الأعمى الذي ظهر فجأة في "سطوح الأورصول" أمام

[1] Mohammed Dib. Neige de marbre .ed.Sindbad.Paris.1990 p :215

* أقليدس: فيزيائي يوناني شرح أبعاد الزمان و المكان رياضيا.

[2] شعيب حليفي.شعرية الرواية الفانتاستيكية.دار الحرف القنيطرة .المغرب.ط2. 2007.ص:162

[3] Beida Chikhi. littérature algérienne.p :110

حياة"عيد" تحت غطاء النسيان و الذي التَهَمَ اسمه و ذاكرته، هو نفسه الضمير الذي يستيقظ في"إغفاءة حواء" و يستحوذ على حياة "فاينة" faina ويكسرها أجزاء شتى و يحرمها من إمكانية التعبير الرّمزي.

هذه القدرة على العودة الزمنية، إلى اللّحظة الأولى هي ما يصنع شعرية الكتابة عند محمد ديب و هي ما يصنع الحدث الشعري في "ثلج من مرمر". إذ يعلن عنوان الفصل الأول كلّ ما سيظهر فيما بعد من أحداث غريبة، وعن كلّ ما سيطفو على السطح من مخيال مرتبط كلّه بجوّ الطفولة التي يريد السارد أن يستعيدها في البرزخ ، في"المابين". بين الفرح و الحداد.

" تدخل .لا أصدق ما أرى .تقفز على رجل واحدة. يداها خلف ظهرها. تواصل. تتقدم على رجل واحدة. إنّها تلعب "لاماريل"* .أو توهم أنّها تلعب. إنها تدفع حجرا غير مرئي فلا أصدق ما أرى. غرفة في مكان ما ، غرفة الطابق الثاني عشر...الإنسان الذي يقول "أنا". هو "أنا" ، أنا هو نفسه كما هو آخر ، ليس مهمّا أن أكون آخر، أيّا كان. حياتي تحاسبني ، أو إذا أردنا ، سنجيب.."[1]

إن دخول صورة الفتاة الصغيرة قي حياة السارد، المستلقي على فراش المرض في المستشفى، يعلّق مجال الغرابة و يوقفه، و يقوم بحذف و إلغاء التراتب الزمني للسرد، وبالتالي يضع في الواجهة مرة أخرى مسالة الهويّة، ويعيدها إلى الذهن، و ذلك بأخذ دخول الفتاة الصغيرة بعين الاعتبار، و أهمية وجودها، هنالك ، بحيث أن أسئلة الغرابة المقلقة و حتى المثيرة تنتاب السارد المندهش من طريقة حضور الفتاة في هذا المكان.

و انطلاقا من العودة إلى الماضي و استعادته و من هذه الذكريات التي تشبه الشاشة، يعاد بناء فضاء الطفولة المهمّ المتبادَل بين الطفلة و أبيها، بحيث يحاول فيه تبادل الصور و الكلام بطريقة تعاكسية كالصدى و الرجع. بحيث أنّ المدح يصحب فكرة التزوّد

* لعبة شعبية تمارسها الفتيات بحيث ترسُمن مربعات على الأرض و تقفزن فيها بالأرجل.

1 Mohamed.Dib. Neige de marbre . 1990.p :11

بالذكريات و التقريظ يعلي من شأنها و بالتالي الإعلاء من شأن الذات و جعلها مثالية. و تقدّس الأنا بحسب علماء النفس ..هكذا ينسب السارد لـــ"ليبل" جمالا ملائكيا، شبيه بجمال نفرتيتي، و يجعل اسمها من أجمل الأسماء" [1]

" يبدو أن نفرتيتي في هذا السن كانت أشبه بحبة خوخ مجفّف على قدمين..للمستقبل متسع من الوقت ..و هو قادر على أن يصنع منها أعجوبة"[2].

هذه "ليبل" الزائرة المنبعثة من الفضاء الضبابي للطفولة، من اللاوعي ، تصحب معها في هذا البعث، وجها أنثويا آخر هي جدّتها بدلا من أمّها و السارد الذي يتكلم بضمير الأنا لا يشرح هذا الاستبدال .لا يمكن تصوّر هذا سوى إلا العودة السارد إلى صورة أمّه كمطابقة لوجه الصفاء و الطهارة الأوليين. إنهما تساهمان في السمو بالأنا مع جعل هذا الزمن مثاليا متخلّصا من كل الشوائب.

" تسير "ليبل" وحدها في المقدمة إنّها لا تريد أن تمسك بيد أيّ كان ..لا بيدي ولا بيد جدّتها. النظافة ذاتها تمضي معنا إلى آخر الممرّ..إنّ الطهارة تلاحقنا في كل مكان"[3].و هكذا تصاحب المثالية الحضور القائل بالأنا و هي تفرض نفسها في الأماكن النظيفة و هذا الذي يقول "أنا" يمّحي لتقوم الطفلة بتشجيع السارد على القيام بتكرار ما تفعل و التكرار شكل من أشكال اختراع الأشياء من جديد.

" أيتها الفتاة.عندما تضحكين، تعودين مولودة صغيرة، تماما كما أنت اليوم وهكذا أعود معك إلى المعنى الأوّلي و النهائي لكلّ كلمة"[4] .

هكذا في خضم هذه التفاصيل تتشكّل و تعاد في كلّ مرّة العلاقة بين الطفلة والسارد الذي يتذكّر طفولته في صورة أنثوية، خالدة، كأنّما هي ميلاد جديد..هذا السيل من الذكريات و من الفرح لا ينتهي. غير أنّ للفرح وجه ثان هو الحداد..لأن

---

[1] Beida Chikhi. littérature algérienne .p :110
[2] Mohamed.Dib. Neige de marbre p : 13
[3] Ibid p :13
[4] Mohamed.Dib. Neige de marbre .p : 13

التذكّر سيشمل صورة المرضى أيضا في المستشفى بكلّ تلك "الأسرّة الضيقة كالتوابيت" [1] ثم انسحاب الطفولة و العودة إلى الواقع المرّ. فالخلود في الأخير ليس سوى وهما .

" أنا الآن لا أرى سوى ظهرها، و لا أرى سوى إشارة يدها إليّ، شخص ما يتململ بعيدا، و على بعد ساعة من الآن أو أقل، قد لا يكون في هذا العالم ونحن لا نعلم ذلك. ربّما يكون أمّك و أنت لا تعلم. و ربّما ستكون أنت ذلك الشخص ولكنّك ربّما لن تعلم بذلك "[2]

إنّ دخول الموت وسط هذه الرؤى يعيد النظر في شكل التناسخ هذا و يعيد إلى الواقع في الوقت ذاته تلك الرابطة العائلية كما كانت.

" لييل في الطرف هذا و أمي في الطرف ذاك، هناك في وطنها، و أنّا موزّع بين الاثنتين"[3]

هنا تكفّ الطفولة عن كونها زمنا منقطعا سرديا أو معلقا، لكنّها زمن ماض وسعادة مخبوءة، دفينة و موضوعا للحنين إلى وطن لا يجد صاحبه عنه سلوى.. وهكذا يبحث السارد عن اللّغة الأولى و عن لحظة القبض على النص، وعندما تختفي الفتاة مع جدّتها لا يجد السارد سوى الشعر..هكذا يبزغ الشعر، الذي يعانق الكائن و يعطيه سيلا من الصور العميقة، ليُغني فكره و مخيلته بها. هذه الصفات الخاصة بالطفولة فقط تتحوّل إلى نص شعري، إلى لغة كثيفة من خلال الصور الكثيرة التي ترافق العبور من الولادة إلى الموت. و هذا التحديد لما هو زماني و مكاني في الآن ذاته يحصر الديمومة السحرية و التي هي الأهم مثلما هي العبارة الأوّلية الطبيعية للطفلة التي تأخذك بعيدا..هي التي تجعل التواصل يخرج عن كونه لغة بسيطة إلى لغة تملك معنى متجدّدا.

1 Ibid p :19
2 Ibid p :20
3 Mohamed.Dib. Neige de marbre p : 20

" نحن حلم ملاك، أنا و هي، بعد أيّام سأكون بعيدا، وربّما يحلم بنا الآن، ذلك الملاك، بما أنّنا سنكون معا في ذلك الحين"[1]

سيأخذ النص شكلا داخل اللغة و سيكتمل في التمدّد، و سيأخذ مساحة الشوق إلى الوطن الأم. وسيفتح معناه و تخلّقُه لن يكون حقيقة سوى في النص.. و لن يبقى من السارد سوى أثر الافتقاد." يختفي السارد لكن صوته باق أو بالأحرى لا يهمّ الصوت الذي يقول أنا، الذي يتكلّم، وحده، يتكلّم من نفسه"[2] ..

هكذا يُترك القولُ للكلمات وحدها، تلك القادرة على المقاومة، ضدّ الزمن الذي لا يزال يبيضّ، بحسب تعبير السارد بل " أكثر البياض بياضا"[3]، ضد الصفحات، ضد الأشباح، ضد نداء الفراغ، ضدّ القلق و الخوف ممّا لا صفة له. هكذا ينصت الشاعر إلى تلك الكلمات التي تصنع التوازن ما بين الطفولة الغاربة و الحاضر المهدّد بالغروب.

" في يوم ما، سينفلت الزمن، و سيكشف عن وجهه الأبيض" [4]

يذهب الوصف في هذا النص باتّجاه تحويل الطفولة الهاربة إلى قصيدة عندما يزاوج الخيال بين الـــ"هنا" و الـــ"هناك" . الأوّل محوري و هو يصف العلاقة بين الزوجين المنفصلين و يحكيها. و الثاني عندما يصف و يسرد عالم الأحلام والهواجس مستعيدا المنطقة الغريبة من طفولة السارد. و فيما بينهما يستعاد الجرح العاطفي الذي ينبني عليه التساؤل الجمالي و الشعري للنص. والشعر يتخلّق هنا منظورا إليه منذ الطفولة. ينبع الشعر من هذا التلاقي و هذا التعارض في ما بين طريقتين في تخييل الوجود، داخل نص،فهو ينكتب، وتعاد كتابته مثلما تستعاد الطفولة من جديد. يسيل السرد إذن، و يحوم مثلما يفعل الطائر. و الطفلة غادرت، و السارد لا يزال يقول فاتحا عينيه على الشرخ الكبير الذي لا يملؤه سوى القول(الكتابة).

---

1 Ibid.p : 20
2 Mohamed.Dib. Neige de marbre p : 216
3 Ibid. p : 216
4 Ibid.p :217

تتحوّل القصة الحقيقية إلى حكاية لأن النصّ كلّه يخاطب الفتاة. و هذا النص عن الفتاة ليس في آخر الأمر سوى حكاية بشرط أنّه يصنع مسافة ما بين السارد و بين الطفل الذي كان. و هكذا يكبر البعد الرمزي للعمل و يتجلّى ما دمنا نبتعد عن القصة في الرّواية و مادامت المسافة تكبر ما بين الذكرى والخيال ، و ما بين الذكرى و القصيدة. حتى إذا تداخل الوجهان : تتحوّل الطفولة إلى مشاعر و تتطلّب من السارد أن يحوّلها إلى موضوع شعري،وعليه أن يخترعها من جديد. و هكذا تتطلّب أن يسمّيها و أن يعطيها نعتا فيسميها نورسا:

" أنا أحلم ، واعلم أني أحلم، تماما كما أن ترى نفسك" [1]

هكذا تتحوّل الذكرى الموحشة إلى زمن تستعاد فيه حالة التوازن في الوجود من خلال بعض المثيرات و الظهورات العجائبية التي تحوّل الوجود القاسي للغربة مع المرض إلى حالة من المحبة و السعادة عبر الإستيهام، مع أن الموت يترصّد البشر في المنعطفات و مع أن السارد لا يزال يتردّد بحسب "توردروف" في كون هذه الفتاة حقيقية أو غير حقيقية. جاءت من الذكرى أم زارته حقّا، ومع أن النص كلّه مجرد استعادة و ذكرى أشبه بقصيدة الشعر لا يكف أبطال محمد ديب عن الحلم و عن الجنوح نحو الانفصام المرضي وحتى الجنون الذين يؤدّيان إلى خلط الواقع بالحلم والظواهر الحقيقية مع تلك المختَلقة.

لقد عرفت الثقافة العربية الإفراط في العشق و قرنته بالجنون، و لنا في مجنون ليلى مثالا و في ابن الفارض و في غيره من أهل العرفان دليل و هي حالات تراوح بين الواقعي و الخيالي، و بين المحبّة و الفقد الذي يصل بصاحبه نحو المحو أو التشظي. و في السهروردي و الحلاج أمثلة جليّة عن اقتران العشق بالموت. كما هو ديدن أبطال بعض نصوص المنفى.

[1] Mohamed.Dib. Neige de marbre p : 218

هاهو محمد ديب في "إغفاءة حواء" 1989 يستعيد الأساطير الغربية و"الفنلندية" بالخصوص ويوظّفها توظيفا عربيا يتوافق مع مسألة العشق حتى التوحّش أو الموت. فيزوج بذلك الأساطير و الخرافات الشمالية الباردة عن الحب و الافتراس في بلاد الثلج و البياض، بالوله العربي الذي يصل حدّ الغيبوبة و الهيام في جنونا في القفار. يقول "دونيز ميليه" عن اللاوعي الذي تنبع منه خيالات الشخصيات التي لا تريد أن تكون نفسها، بل تريد أن تكون أخرى، مثل تلك الموجودة في "الإغفاءة":" إنّ تمثيلات représentation الغيرية تصنع لها هويتها، و تظهر في أشكال عديدة و لهذا مهدّدة للشخصية ولـــ"أناها". و يُعبّر عن هذا الصراع بسيناريوهات مختلفة، مجبولة بـــ"البرانويا" paranoïa * و تحلّ هذه المواجهة سواء بإقصاء الآخر، غير المرغوب فيه أو هذا الآخر يأخذ مكان الشخصية ممّا يتسبّب في موته أو جنونه"[1]. لأنّ هناك ما يتغلغل داخل جسد الشخصية فيفصلها عن واقعها ليصبح ما تحلم به أو تتصوّره من هواجس حقيقةٌ مرئية، لكن لا أحد يصدّقها لأنّ ذلك لا يوجد سوى في ذهنها." ذلك أنّ الغرابة المقلقة بحسب تعبير فرويد هي خاصية تُحوّل المألوف الذي يمكن أن يصير غريبا مقلقا، لأنّها تولّد من عقد ضاغطة لها علاقة جدّ وثيقة بالهلوسات و الجنون.. و على هذا الأساس فالعمل الاستبطاني و وصف هذا الباطن المظلم بقلقه المخيف عبر التعرية و التشريح يُكسب النص الروائي شرعيته "[2] . وفي "إغفاءة حواء " تأتي الأساطير الشمالية و أجواء الأطلس المغاربي لتصنع نصّا تتصادى فيه الأسماء والحالات. و الرموز والإشارات فتتبادل المواقع و الأجواء الشعرية التي يثيرها موضوع العشق.

* االبرانويا: ذهان هذياني مرضي لا يفصل فيه صاحبه بين الواقع و الخيال.

1 Denis Mellier. La littérature fantastique p :31

2 شعيب حليفي.شعرية الرواية الفنتاستيكية.ص: 68

إنّ اسم الشخصية الرئيسية "صلح" و هو من الجنوب وإلى جانبه هناك اسم "فاينة" و هي من الشمال ، تتلاقى و تجتمع بهما هويّتان و تنتقل الحدود بين "الأنا" و الآخر كي تعوّض عن حقيقة ضائعة بواقع آخر هذياني و مهلوس. ولهذه الحقيقة يعطي محمد ديب الكلام لـــ"صلح"كي تفصح عن " رغبة الذئب".

ينتظم تخييل الهذيان الناتج عن خوف قائم في هذا العمل انطلاقا من متراتبات شكلية، هذيانية، تشبه تماما طرق التداعي النفساني و يصفها ديب ببراعة كأنّما هو عالم نفساني متخصّص يصف لنا حالة من الرهاب أو من الشعور بالقهر تحت ضغط قوّة مسيطرة غامرة غاية في التعسّف. شعور فضيع حقّا أن تجد أنّ فكرك و سلوكك اللذين تقوم بهما و اللذين ترفضهما مسطّران من قِبل الآخرين، وهذا الشعور ما نجده عندما نتعرّف على تلك الرغبة الشديدة في النص في العودة إلى حالة من التوازن و في تحقيق التوافق الداخلي و الانسجام بالرجوع إلى التناغم مع الوجود عبر التمكّن من التحكّم في اللغة و الرموز.

هناك شبكة شاملة من الرموز المفكّكة، تنتظم في السير الحكائي، إذ تعلو العناوين الشعرية فصول الرواية. بل هناك نعوت و صفات تطلق على جزئي العمل الكبيرين. الجزء الأول : أنا التي أدعى "فاينة" و الفصل الأول :عطر الثلج ثم الفصل الثاني: "ليـــكس" و الفصل الثالث: الجسد و الصوت ثم الفصل الرابع: عندما لا جحيم ثم الخامس : فاينة في المشهد.أما الجزء الثاني : أنا الذي أدعى صلح و الفصل الأول: الحدود العارية ثم الفصل الثاني: القناع و الابتسامة و الفصل الثالث: الظلّ الأساسي ثم الفصل الرابع: عشيقة الذئب.

تبدو الأوهام و الأحلام منفصلة في الظاهر هنا، مع أنّ القول موزّع بعناية بين الشخصيتين العاشقتين و هما تحاولان اللقاء بعيدا عن مظاهر الجنون. القول لا يتشكّل و لا ينتظم سوى بعدما تعيد "فاينة" الاعتبار للانقسام أو الانفصام الذاتي.لتقول ..أنا..فاينة.. ثم هناك انقسام الأشياء أيضا و استحالة التواصل بين الذات و الوعي.

وهذا ما يذكرنا برواية "من يتذكر البحر"[1]. تقول بيضا شيخي: " إن الانقسام والتشظي و الأنا المفكّكة، كلّها مواضيع ظهرت أوّل مرة في هذا النص باعتبارها اضطرابا في العلاقة بالمحيط ، يدخل الأبطال باطراد في حالة شعور بالغرابة "étrangeté" . فيعطي النص في حال تشكلّه هذا الانطباع عبر بنائه الهذياني الذي تواصل مع " جريان على الشاطئ الموحش" كي يعمّ و يشمل و يلوّن هذه النصوص الثلاثة الأخيرة: سطوح الأورصول، و "إغفاءة حواء" ثم "ثلج من مرمر" من خلال التعبير عن فقدان الأنا وفقدان معنى الواقع".[2]

لكن يظل كلّ هذا الصعود و هذا التعالي مقنّعا بالنداء الأخير للحب الذي سيستمر هكذا إلى الأخير، ويظل يطبع النص إلى درجة أنه يحوّل الجنون من حالة مرضية إلى حالة شعرية تصبح موضوعا للرواية. ليفتح بذلك إمكانيات تشكيل نص حكائي شعري عن حب مستحيل يصرّ على الحياة مع أنه اختار الجنون كملجأ أخير للتعبير عن نفسه.

" ها هو الليل.إنّها أنا: فاينة، أنا معك يا صلح. في مشاغلك و مخاوفك، في راحتك و أحلامك. و أغصان شجر الزيزفون..الزيزفون ذلك الذي يقف شامخا أمام نافذتك في " كليرفال" لقد كلمتني عنه كثيرا" [3]

لم يرد على هذا النداء، نداء الحب سوى صدى ينبعث بغرابة من شروخ النص الذي يتميّز عن السرد.

" أنا التي أُدعى فاينة. لُذت بالصمت، لكن صوتي لا يزال يتكلّم، أو أن الأمر غير مهم. الصوت الذي يقول أنا و سيظل يقول ذلك، الصوت الذي ينادي ولكنّه لا

[1] انظر الباب الثاني. الفصل الأول.

[2] Beida Chikhi. littérature algérienne .p :117

[3] M.Dib. le sommeil d'Eve .éd.Sindbad .coll. la Bibliothèque arabe .1989.p : 11

يتكلّم سوى مع ذاته، إنّه عبارة تتوجّه إليه هو الذي سيتكلّم وحده في أيّ مكان توجد فيه"[1]

يشرع مقول النص في محاولة زعزعة حالة الانغلاق عبر تعابير مثل "أنا"، "صوتي"، "كلمتي وحدها"، هذا التفعيل الذي يجمع عناصر الواقع و الخيال. مثلما هو حالُ التبادل بالكلمات بين "فاينة" و "صلح". تستثير تلك الكلمات الأشياء المحيطة بـــ"فاينة" على الخصوص، من الأيقونات ملفوفة بالورق الشفاف و من القفازات المتعدّدة الأشكال و الأحجام المطروحة في المطبخ ومن العلب الفارغة و أوراق التغليف ، وكلّ تلك الأشياء التي جاء بها الأصدقاء كهدايا، أصدقاء ذهبوا و غابوا، ومنهم من مات، هذه الأمور تحيط بها كالتعويذة السحرية تماما، تريد منها أن تحفظها و تقف بينها و بين الجنون مع أنّها تشاركها في ردم الهوّة الداخلية السحيقة عبر الحداد.

" أنا أكلّمها كما تكلّم أنت شجرة الزيزفون و هي تكلمني أيضا"[2] لكن هذا الحوار مع أشياء الوجود يظلّ معلّقا ، ثم يتشكّل و يتجسّم و يصبح مستقلا ثم يتحوّل " إلى كلمة تتكلّم وحدها أين ما كانت"[3].

هذا ما يجري في مجمل الحكي في الجزء الأول من الرواية. و هو جزء تظل فيه الكلمة تحاور ذاتها كلازمة متواترة، معلّقة،تقوم أساسا بإطلاق العودة إلى جميع أشكال التمثيلreprésentation و تحيل بذلك على الواقع و من ذلك إلى الفضاء و الزمن و الأشياء التي تريد أن تتجاوزها فتظلّ منهمرة في الخطاب الذي يبدو في الظاهر منسجما مع ذاته لكنّه يصنع اضطرابا و خللا يحيل إلى تلك الغرابة التي تنتاب المتلقي من عدم كونه متوازنا. هناك أجزاء ومقاطع كثيرة يشعر فيها القارئ بأنه قادر على إدراك معنى خطاب "فاينة" وبخاصة عندما يبتعد و يتوارى ما هو شعري وثم يظهر كلام آخر ينمّ عن الهذيان و الهلوسة و الأحلام من اجل استحضار "صلح". و هي

---
[1] Ibid p : 11
[2] Ibid .p :12
[3] op.cit.p :12

مقاطع تسيّر الحكاية من الخارج، قد تصف المرض بتحكّم و في خفة و جريان للغة عندما تتعاطى الأدوية المخدرة، هنا تتجنب الشخصيةُ الانشطار و الكسور عبر لعبة خطابية فتحاول أن تصبح سيّدة على مقول نصها كي تشرح مرضها بنفسها في جوّ من التخييل تسعى فيه لمداواة نفسها بنفسها.و هكذا يجمع الخطاب السردي الرموز المفكّكة مرّة على شكل حوار متخيل تتكلّم فيه "فاينة" مع "صلح" وتجيب في الحوار ذاته عنه. و مرّة على شكل تعقيبات تجعل من المعاني خليطا من الأجوبة و الأسئلة. ثم هناك التحوّل في خطاب "فاينة" نحو الغرابة من حين لحين لأن "صلح" لا يجيب عنه وليس طرفا فيه. و أحيانا أخرى يكون فيه الحوار على شكل مكالمات هاتفية تزيد من الغرابة التي يشعر بها القارئ لبعض محاور المحادثات و يزيد من ارتباكنا في التمييز بين الخطابين. في حين أن "صلح" يدرك تماما تلك الأوقات التي يغزو المرض فيه جسدها كما أنّها تشعر به هي أيضا من خلال بعض العلامات النفسية فتعرف أنّ العُصاب يعاودها من حيث لا تدري.

لقد تطعّم النصُ كلّه بغرابة الرموز التي تستطيع "فاينة" وحدها أن تتحكّم بها وتعرف معها الحدّ الفاصل بين التفكير العقلاني و بين التفكير المرضي." إن هذه الحركية المتناقضة في خطاب النص هي ما يجعل البنية العامة للنص أكثر غنى خاصة في الجزء الأول منه"[1] . يقول تودروف في هذه المسألة :" إنّنا مدفوعون إلى الاتّكاء على أوصافٍ للعالم الذهاني مكوَّنة انطلاقا من عالم الإنسان السويّ. إنّ سلوك الذهاني يحضر فيه لا بوصفه نسقا منسجما و لكن بوصفه نفيا لنسق آخر و باعتباره انحرافا...يقال لنا إنّ الفصامي يرفض التواصل و الذاتية المشتركة المتبادلة. وهذا الارتداد عن اللّغة يؤدي به إلى العيش في حاضر أبدي .و بدلا من اللّغة المشتركة يقيم لغة خاصة. ممّا يشكل تضاربا،في الألفاظ و يشكّل بالتالي لغة مضادة أو لا لغة أيضا.حيث تتلقى كلمات المستعارة من المعجم المشترك، معنى جديدا ينهض به

[1] Beida Chikhi. littérature algérienne .p :119

الفصامي فرديا: لا يتعلّق الأمر بتبديل الكلمات و حسب، بل كذلك بمنع هذه من تأمين نقل أوتوماتيكي للمعنى..فتصير اللغة، إذن، وسيلة للانقطاع عن العالم، على خلاف وظيفتها الوسائطية أو التواصلية"[1] .

في الفصل الأول الموسوم بـــ: عطر من ثلج، تنتظم حياة "فاينة" اليومية وهي تفكر بشكل مركز في "صلح" و التفكير بالكلام سرعان ما يتحول إلى فعل ملموس. إذ تستحضره و لا تفصح عن ذلك.بل تدّعي أنّه معها.

" أنا أقبّل أطراف أصابع رجليك، في هذا المكان، أين غفوتُك ماء أسود.لا أريد أن أوقظك، لكن أنا أجوس عباب سريرك و أظل أحرس نومك، بكل ما املك من حنان" [2]

هكذا عندما ترى الصور في الألبوم من جديد تصاب بحنين قاتل، فيحصل نوع من الانبعاث لـــ"صلح" مع أنه ليس معها في الغرفة. و في تلك الليالي الرهيبة التي تشعر فيها أنها تحبس "صلح" في داخلها، يتحوّل الاستيهام الذي كان لغة و فقط إلى فعل حقيقي، بحيث تتبعها نهارات توشك فيها على الانتحار و ترغب فيها على تحويل أفكارها إلى أفعال و تُنهي بذلك حياتها في يوم ناصع البياض من الثلج.

أن تدخل هذه الحالة المرضية التي تآلفت معها شيئا فشيئا فإنّ ذلك يعني أنّها تشعر بقدرتها الخارقة على الرسم في الهواء و على الخروج من الظلام بتلك الصور العجائبية المتداخلة تلك التي تستطيع من خلالها أن تلامس أيدي وأرجل الغائبين و أن تستحضرهم أمام عينيها، بينما لا يزالون في الظلمة، بعيدا. هنا يتداخل الخيالي مع الواقع و يحتلّ مكانه.

" إنّها حقيقية، حقيقية، إنّي أستطيع ملامستها، و وصف تكوين كلّ ظفر، حتى أن أصف مكان نمو الشعر ..هناك أخدود.."[3]

---

[1] ت.تودوروف .مدخل إلى الأدب العجائبي.ص:136

[2]Mohamed Dib. le sommeil d’Eve. p :14

[3] Mohamed Dib. le sommeil d’Eve p :16

و في ما يتعلّق بفضاء تحقّق العجائبي فإنّ الأماكن التي يلتقي فيها صلح بـــ"فاينة" هي في الغالب أماكن مغلقة و مظلمة و مثيرة للقلق و بالتالي سلبية. و ضياع كلّ واحد منهما في الآخر هو ما يصنع كل هذه التحوّلات، فمن كائنات بشرية تتحوّل "فاينة" و معها "صلح" إلى شبكة للصيد، هذه الشبكة تنفتح وحدها لتصبح وطنا كثير الأودية يشبه كثيرا بلدها كما تتحوّل فيه الحقول إلى طاولة شطرنج[1]. و يعيد التخييل إذن صياغة الوجوه من جديد، و الأيادي التي تتحرّك لتصبح بيادق في اللعبة. لكن الوجوه تظل متحجّرة، معزولة، منفية في جوّ من السواد و الرمادي.

تتزامن هذه الهذيانات و هذه الهلوسات مع فترة الحمل إذ أنّ "فاينة" تحمل ولدا.وهي ترغب في الهروب إلى أيّ مكان و تريد أنّ تُخرج هذا الطفل إلى الوجود بسرعة. و الواقع أنّ "فاينة" في الجزء الأول من الرواية كانت تحاول أن تحافظ دائما على الحسّ العقلاني في إدراك الأشياء مع الإغراق في حياة التخييل في الوقت نفسه ثم محاولة التنظيم المنطقي للزمن و للمكان وللممارسة اليومية، لكن مع وجود معالم شعرية واضحة. وهكذا تعطي الانطباع بأنّ هناك جمالا ما في بلدان الشمال أين تعيش حياة هادئة . في مكان كهذا تخرج "فاينة" لمعاينة المستشفى الذي ستلد فيه وسط الثلوج الناصعة و في نهار جميل هادئ متلألئ من البياض المتألّق للثلج الجديد الذي هطل طوال اللّيل ثم أسفر عن طبيعة مليئة بروائح الصنوبر النديّ و الشمس المنعكسة على الصفحة البيضاء. كان الضوء هو ما أنعشها و جعلها تفكّر في معنى الطهارة..متذكّرة أنّ الأطفال يحبّون أكل الثلج. لكن على الرّغم من هذا الجوّ المليء بالنقاء تنتاب "فاينة" هواجس الانتحار.

---

[1] يقول تودوروف إن للاستعارات و الكنايات و الاليغورات في الشعر ذات طابع عجائبي.
.أنظر: مدخل على الأدب العجائبي ص:69.70

" إذا ما فكرت في الانتحار، فليكن في يوم كهذا، في غابة كهذه مدفونة تحت الثلوج الناصعة. سأهب نفسي للثلوج، سأدعها تُدثّرني. ربّما هي مسألة روائح، أفضّل نقاوتها، على رائحة الهواء و الماء و الأرض.. يا ..صلح، ربّما كنتُ أريد أن أقول شيئا آخر، لكنّني قلت هذا"[1]

تظل "فاينة" تطارد الأشباح الداخلية فيها و تقاوم المرض إلى آخر لحظة، محتفظة بقدر ما تستطيع من المحاورة مع الواقع، غير أنّ علامات العُصاب راحت تزداد، بعد الولادة، في المستشفى، حتى وصل الأمر إلى الحدّ الذي ظهرت فيه الغرابة المقلقة ثم العلامة الفاصلة، التي تقطع الشكّ في التردّد الذي ساد النص منذ البداية فتنتقل "فاينة" إلى الجهة الأخرى ليصبح الرمز والمرموز له شيئا واحدا و تنهار السمة الاستعارية لمقول النص فيتحوّل إلى حقيقة.[2]. كانت تدعو "صلح" بالذئب و كانت تسمّي نفسها "عشيقة الذئب". و سرعان ما أمّحت المسافة بين المشبّه و المشبّه به ليصبحا واحدا. فيتحوّل النعت والمنعوت كلاّ واحدا لا يتجزأ.

"هكذا إذن جرى كلّ شيء في هذا الصباح، هكذا إذن كنتُ أعوي وأعوي.. ذئبةً صرتُ، الذئبةُ التي تنادي الذئب. لقد هزّني " أولغ"، وضع يده على فمي، حاول أن يوقفني عن الصراخ. لقد تعاركنا. أظنّ ذلك، لكنّني لم أستطع التوقّف. كان "ليكس" يعوي مثلي. ثم هدأنا نحن الاثنين، أنا و ولدي. وعندما حلّ الليل. لم أستطع أن أتّحكم في نفسي. في اللّيل الذي يعوي فيه الذئاب.. عويت مرّة أخرى، ناديت "صلح" الذئب مرّة أخرى. ناديت و ناديت و عويت."[3]

هكذا تفقد الشخصية بشكل نهائي القدرة التي كانت تملكها على التنظيم والتحكّم في الدلالات و المحتويات و على إعادة تحويل التجارب المعاشة باستعمال اللغة كطريقة

[1] Mohamed Dib. le sommeil d'Eve p :15. 16

[2] يقول تودوروف:"إن الرغبة في تحوّلاتها المختلفة بما فيها من فظاظة تكون هكذا صورا بلاغية" مدخل إلى الأدب العجائبي.ص:130

[3] Mohamed Dib. le sommeil d'Eve p :85

في استثارة الرموز و ذلك باستعمال الخاصية الأساسية للعمل السردي و هي التمثيل représentation. هناك النص الأساسي وهناك الفراغات التي تُملأ بالحوارات وبالاستيهامات حتى أن المؤلّف يضع فقرات بخط مغاير للخط الأساسي وهي تعطينا ذلك الانطباع الخاص والغريب الذي يستعيد و يثير الرّغبة القويّة في الذئب. كلّ هذا يعطي للنص قوّته الروحية و الحساسة." كان الهدف من اجتهاد محمد ديب و من صنعته كلّها أن يبيّن لنا جميع المواقف المقلقة، و المريعة للجنون مع انبعاثها في حقل الشعر و الحب. و في هذا الفضاء بالضبط يظهر بوضوح المرض النفسي من خلال الكلام و يظهر بجلاء كذلك التعارض و الخلخلة في القول والخطاب. وانطلاقا من هنا لم يعد يعتمد على الفكر أو المعرفة و لا على اللغة، ولا على الخيال لإبراز تمثيلات الفقدان و الضياع"[1].

لقد قدّم الكاتب هنا أنواعا أخرى من المظاهر النفسانية و أخرجها إلى العلن عندما تقدم الشخصية على الانتقال من الكلام إلى الفعل و تتحوّل "الأنا" إلى آخر و تتداخل الكائنات و يتداخل الزمن و الفضاء و تنتفي السببيّة، فيختلط ما هو إنساني بما هو حيواني. لقد كانت "فاينة" تشعر بكلّ ذلك في جسدها، خصوصا عندما يسيل الدّم منه نتيجة جرحها لنفسها. إنّها تتمرّغ في دمّها وتلطخ وجهها به، تقول إنّه من الواجب أن يغسلَ الكائنُ الذي يسكنها وجهه في الصباح بالدم.

" الدم ، النار، الألم، كلّ هذا يفقدني الصواب، لكنّي لن أستسلم، كنت أشعر بأن "صلح" لا يزال تحت مخالبي، بين فكيّ، لكنّه احترق فجأة كما يحترق عود تبن دون أن يترك أثرا"[2].

ويظهر، منذ الصفحات الأولى، أن البطلة لم تشف غليلها من "صلح"، لذلك فالنص كلّه تعبير عن رغبة غير ملباة فيظهر التفكك من خلال إنكار الذات وإنكار الكائن

[1] Beida Chikhi. littérature algérienne .p :122
[2] Mohamed Dib. le sommeil d'Eve p : 93

واللاكائن. "كم أودّ أن لا أكون، بلا شك. فالفراغ بداخلي يخيفني"[1] و بين نوبات المرض و الألم ، تضيع "فاينة" في ذلك القرين le double[2]، في الآخر الملتحم بها، في الذئبة التي تسكنها فتغيّر اسمها و ترفضه كطريقة في التواصل مع "صلح" و بالتالي تتماها مع خطابها، إذ تصبح اللحظات التي يغزوها فيها المرض حيّة، مجسّدة. هنا تحاول الشخصية الأساسية أن تفكك الرموز وتتّبع شفرات الوجود يوميا لكنّها لا تجد نفسها سوى في الرموز و الشفرات المهلكة و السيئة، فيغرق خطابها في الكوابيس التي تتكالب عليها و هي معروضة عليها على شكل طفولة تنتظرها في أسفل الدرج المظلم لبناية مجهولة ولا تستطيع الوصول إليها.

هكذا إذن تنتظم الرموز العجائبية في الجزء الأول و في الجزء الثاني يعود "صلح" من السفر،هو الذي كان موضوع كلّ تلك الهلوسات و يسمي المؤلف هذا الجزء" أنا الذي أدعى "صلح". و يعلن عن نفسه مداويا لمرض العصاب بالحب. و هو يحاول أن يحلّل و يشرح عبر خطاب العشق ما يدعوه " ظلٌ ما لا اسم له" و منه يعيد بناء حكاية المرأة العاشقة التي أطلقت على نفسها اسم الذئبة و تحوّلت إلى حيوان مفترس من أجل عشق الذئب. وهكذا من كلمة إلى أخرى و من جسر إلى آخر و من استعارة إلى أخرى يحاول "صلح" أن يرتّق أجزاء "فاينة" الممزقة و هو يعيد حكاية قصتها. فيأخذ السرد كلّه بعدا حواريا ، ما بين الأنا المتكلّمة و ما بين الأنوات المتعدّدة لـــ"فاينة" و العكس بالعكس. ليصبح الكلام "la parole"في مواجهة الجنون أو الموت الحلّ الوحيد، تماما كما فعلت شهرزاد عند مواجهة المصير نفسه. ومعروف إنّه عندما يواجه الراوي الموت في أيّة حكاية فإنّه يشرع في الحكي و يجب

---

[1] Ibid.p :93

3 أنظر:Denis Mellier .la littérature fantastique .p : 58. أما أسطورة القرين فموجودة في كلّ الثقافات لأنّه يرمز إلى الثنائية التي تشير إلى ثنائية الروح و الجسد أو إلى رغبة الإنسان في تجاوز حدوده الفزيائية، ذلك أنّ امتداد الذات هكذا يستدعي تصور وجود مادي لجسد آخر ، ثان داخل الجسد و ذات خارجية في صراع مع الأنا الأولية .

أن لا يتوقّف بعدها أبدا حتى يزول الخطر. فيصير الحكي مقابلا للحياة و الصمت مقابلا للموت.[1]

تستعيد مع ذلك "فاينة" بعض قواها من خلال الحكي و تشرع في بناء ذات أخرى من خلال الذكريات و يحاول " صلح" مداواتها، غير أنّه في هذا النص و على العكس من التحليل النفسي، يشرع صلح في إدخال أحلامه هو أيضا وسط السرد و هو فعل يسعى من ورائه إلى الدخول في الجنون مع المرأة التي يعشق لمشاركتها حالتها و يفنى فيها كليا. حتى وصل به الأمر إلى حدّ تلبّس صورة الذئب و الاقتران به. ليتحوّلا في الأخير إلى ذئبين معا.

هكذا إذن يتدخّل ما هو مجهول، شيئا فشيئا، في خضم الحكاية والنص ويتعرض الخطاب من حين لحين إلى مواقف غريبة لا يستطيع أن يشرحها عقل القارئ أو حتى أن يتقبّلها. ممّا يستدعي إعادة النظر في أدوات هذا العقل نفسه. لقد جاءت قوة هذا النص من ذلك الصراع الموجود بين خطاب العقل وخطاب التخييل الذي تنسج به "فاينة" كلّ الحكاية ..

تقول"بيضا شيخي" ملخّصة :" لا يمكننا بالعلم وحده أو بالتحليل النفسي أن نفهم مسار محمد ديب خاصة أنّ الرجل كان قد شرع في هذا النوع من الكتابة منذ "جريان على الشاطئ الموحش"1964. أما الكتابة عنده فهي كالأنوثة لا يمكنها أن تأخذ جوهرها سوى من الوجهة الرمزية. . ألا نستطيع أن نقول في الأخير أن حكاية الكتابة هي نفسها حكاية المؤلف؟ أليست شبيهة بموقف "فاينة" من الوجود؟ ، أليست طريقةً في الدفاع عن النفس؟ أو في التعويض عن خسارة ما في علاقة المبدع مع المطلق"[2]

---

[1] أنظر: عبد الكبير الخطيبي.عن ألف ليلة والليلة الثالثة.ضمن.الرواية العربية واقع و آفاق.دار بن رشد.بيروت.1981 ص:109

[2] Beida Chikhi. littérature algérienne .p :129

لكن على مستوى آخر أبعد ممّا توحي إليه الكتابة باعتبارها مرآة فإنّ محمد ديب يحمل بين جنبيه كما "فاينة" ، ذلك المسخ الذي شوّهته المنافي و لا يزال يبحث، في مسيرته الطويلة عن الخلاص، مع أنّه لن يعود كما كان لكنّه لن يكفّ عن السعي وراء المنابع الأولى.

د- أثر العجائبي في بنية النصوص:

يقول محمد ديب في "شجر الكلام":" في حالة اللاعلاقة أو في علاقة الصمت مع المحيط الجديد ، يكون إنسان المنفى موضوعا أمام واقع غير محتمل لكونه يبدو مفرغا من الواقعية، خال من المعنى. هذا هو تعريف الغرابة : الإفراغ من الواقعية غرابة، و هما يؤدّيان بدورهما إلى تسريع عملية إفراغ الفرد من شخصيته"[1] . لهذا فالأبطال في روايات محمد ديب كما النصوص في حدّ ذاتها تتصرّف بغرابة أيضا بحيث لا نقبض على جنسها و على شكلها الذي ألفنا. فهي متحوّلة تريد أن تتناسب مع واقعها الخاص، من حيث البنية و اللغة وطريقة الصياغة و الأجواء و المعجم و التصور للحياة و الموت و القناعات وغيرها من لوازم النصوص المتواترة التي تصنع لنفسها أجواء و عوالم تعرف بها.

و هاهو نص غريب الصفات يصدر سنة 1992 [2] يسمى" Le désert sans détour "الصحراء بلا منعطف". من دون أن يقدّمه الناشر على أنه حكاية أو أمثولة أو رواية.

يبدو أن هذه الرّواية واحدة من الأعمال المميزة أيضا بأجوائها الشرقية الصريحة ومغزاها و دلالات شخصياتها مع موضوعها الذي يظل أثيرا لدى كاتبنا و هو البحث عن شيء ما.أو لنقل عن معنى ما. و تضاف إليها رواية أخرى في الاتجاه ذاته سنة

[1] Mohamed Dib. L’arbre a dire. éd. Dahleb et Albin Michel.1998.p :62
[2] Mohamed Dib. Le Désert sans détour. Paris, Sindbad.1992.

1994 هي عبارة عن مناجاة طويلة لفتاة صغيرة، موزعة بين ثقافتين شرقية و غربية، اسمها "ليلي بال" و الرواية هي " l'infante maure "[1] الأميرة المورسكية".

إن لهذا البحث وسط الأجواء الشرقية نكهة خاصة لدى محمد ديب إذ لا يمل من التساؤل عن معاني الأشياء و الكون من خلال الاستبطان. لا شيء واضح في هذا العالم. و بخاصة عالم المنفيين الباحثين عن أصولهم و جوهرهم و مكنونات الأشياء. حتى أن العجائبي ليتدخل أحيانا ليزيد من غرابة المكنونات ذاتها و يزيد من غموض رحلة البحث و من القلق الذي يصاحبها. فتظهر أشياء و شخصيات وتحدث أمور تجعل من تلقي هذه النصوص مشوبا بالغرابة المقلقة المثيرة للدهشة و التشويش. على مستوى بنية السرد و على مستوى الدلالة.

ففي "الصحراء بلا منعطف" يبدو الإعلان عن عنوان الرواية انفتاحا على القفر والامتداد غير أن انزياحا إلى السخرية اللاذعة هو ما نراه أثناء نمو الحكاية وتطورها. فالشخصيتان الرئيسيتان لا تكفّان عن الدوران في مكانهما في مكان ضيق بلا نهاية بحيث لا يبدو أن هناك وصول ما. في نوع من الإشارة إلى الضياع يظل" هاغبار" وتابعه يبحثان عن خيم وهمية في الصحراء. و لا بدّ أنها إشارة أيضا إلى ذلك السعي وراء الاطلال في الثقافة العربية. بحيث لا أثر لكن الذكرى هي ما يصنع الأثر بعد العين.

ما معنى رحلة التابع " سيكليست"Siklist و سيّده " هاغبار"؟ و ما هي المحن التي تعرضوا لها ؟ و ما طبيعة هذا المقصد الذي يجتذبهم إليه؟ . و الجواب لا يبدو سهلا لأنه لن يعرفه أحد سوى من خلال النص مزروعا على شكل ألغاز يجب حلّها.:" كانوا يتقدمون لأنّهم ظنّوا أن ذلك سيمضي بهم قدما. ما كان ذلك صحيحا.لأنّهم بشكل ما كانوا قد وصلوا و لكنهم لم يدروا ذلك"[2]. إنها مسالك لا

[1] Mohamed Dib . L'infante maure .éd .Albin Michel.1994

[2] Mohamed Dib. Le Désert sans détour .P :56

يجرأ أحد على الخوض فيها و لا تبدو معالمها بينة حتى في لغة النص المفككة المبتورة المليئة بالانقطاعات و الكسور و المفترقات و المنعطفات ، إذ يدخل المؤلف نصوصا من كل حضارة بعضها يضعه مائلا كي يميزه . ثم إن السرد أو الوصف و الحوار على شكل فوضى منظّمة تزرع الشكوك و الحيرة في المتلقي. كنوع من أنواع الهيام السردي غير قار.

إنّه التشظي و التفكك في بنية ما هو سردي بهدف تحقيق الأثر العجائبي. و ما ذلك بغريب على محمد ديب إذ أنّ هذا التوظيف يؤدي إلى هكذا مواقف. لقد تعوّد الكاتب على هذا الأسلوب و أتقنه منذ " من يتذكر البحر"1962. وصار أكثر وضوحا في النصوص الأخيرة كما سنرى في الفصول القادمة.

لا يلتزم هذا الروائي بالنموذج الخطي المتوارث في السرد فالحكاية عنده مليئة بالإضافات و الترادف و التوازي. فإمّا أن يتتابع فيها أكثر من سارد كما في "إغفاءة حواء" التي يتجاور فيها شكلان من أشكال المناجاة و السرد و إمّا أن يكون فيها سارد واحد يستعمل أكثر من طريقة في السرد. فمرّة من بعيد يمضي في حكايته بضمير الغائب متّخذا مسافة بينه و بين السارد و هنا يعرف المؤلف أكثر منه ويتحكّم في الخطاب أفضل. لكن يتميّز خطابه بالتعقيد و التداول في أشكال الحوار.

" لقد سكتُّ لكن صوتي لا يزال يتكلم، أو ما شابه لا يهم، فالصوت هو الذي يقول أنا و يظلّ ماضيا في ذلك. الصوت الذي ينادي و الذي لا يتحاور سوى مع نفسه كلام. و هو يخاطب ذاته سيتكلم وحده أينما كانت."[1]

" إنّ من يقول أنا أعمى. ينتقل من عقبة إلى عقبة"[2]

" يتمنّى السارد أن يصمت، لكن صوته، الصوت الذي يقول، أنا، لن يواصل وحده مع ذلك و لن يتكلّم كما يتكلّم مع نفسه."[3]

---

[1] Mohamed Dib. le sommeil d'Eve p :11

[2] Mohamed Dib. Neiges de marbre. P : 25

[3] Ibid. p :47

لقد كانت الأصوات بيّنه مع ذلك في النصوص السابقة على الرغم من بعض التباين هنا و هناك. غير أنّه في " صحراء بلا منعطف" كانت الضمائر كلّها: من " هو" إلى "هم" إلى "أنا" تشير إلى الأشخاص أنفسهم و هم أولائك الباحثين الهائمين في الصحراء. و بهذا يلجأ المؤلف هكذا إلى الخلط المتواصل بين أدوار الشخصيات و بين السارد إلى التشويش المتواتر لمعالم الملفوظ القصصي. ومع ذلك لا يتعدّد السرد بل يتبدّد و يتشظى.

إنّ غواية الحكي تركّز من حين إلى حين على بعض الإشارات و تجعل النص بذلك شذرات من السيرة الذاتية. فالسرد الذي يكون مرّة بضمير "الأنا" و الذي يأتي على شكل تدفّق شعري يتحوّل في مقطع ثان إلى " هو" يستعير الحكي منه ليغيّبه تماما. وفي هذا البناء الذي تتعدّد فيه "الأنا" و تتبدّد يريد المؤلف أن يجسّد الدلالة الصوفية والجمالية في القضاء على "الأنا" في نظرتها المحورية إلى ذاتها.

" أيّها المَلَك في مفترق الأزمان و بما أنّك معنا، فلأكُن آخر البشر إذا ما كنت أريد أن أكون أناي ما بين اثنين، أو ما بين ثلاثة، أو أربعة، أو خمسة غيري"[1]

و من بين طرق التأكيد على هذه الدلالات هذه اللوازم أو لنقل هذه الإيقاعية والتكرار الشعري لبعض المعاني المتواترة في كلّ مرّة في النصوص الأخيرة وهي على شكل مقولات أو مقاطع توحي إلى المعاني ذاتها و لا نجد لها قائلا واحدا بل نجدها في أغلب النصوص ممّا يشير إلى أنّ المؤلف يستعين بها كما يستعين بالمثل الشعبي أو الأسطورة و الخرافة و الحكاية الشعبية.

" في انتظار ذلك اليوم ، في انتظار الغد،
أستطيع أن أقول لنفسي (مثلما قال الشاعر الذي لم أعد أذكره
لأنّ ذاكرتي الضعيفة أضاعته):
أيّها الجنون العبثي.

[1] Mohamed Dib. Le Désert sans détour .P :128

عينك على الأقاصي
تستعير شوقها(...)[1]
"الأبيات الأولى من قصيدة كانت قد انبعثت فيّ.
لنذهب، لنقتسم الطين و الأسى...
هذا كلّ شيء.أما البقية؟ فراحت للأبد."[2]

وربما كانت تلك المقاطع ضاربة في عمق الماضي الشخصي للسارد أين يهدهد أب ابنته مغنيا:

" في أعلى مكان من الشجر
نامي يا حلوتي، نامي"[3]

مثلما كانت أمّه تهدهده تماما يستعيد الصوت نفسه في رواية أخرى

" رجل شديد البياض يغني كأنّما
ليمنع الديكور من أن يسقط عليه(..)
نام يا ولدي، نام،(..)"[4]

هكذا تكون ذاكرة الشخصيات واحدة تقريبا لأن الكاتب يشتغل في حقل معرفي واحد و بمّا أنّ الأمر كذلك فعادة ما نلحظ خلف المؤلف أو السارد ، مجموعة أخرى من الساردين، تتراكب قصصهم بعضها فوق بعض و تتناسخ ثم تتكرّر بأسلوب المرايا المتقابلة.

[1] Mohamed Dib. Les Terrasses d'Orsol. P : 86

[2] Mohamed Dib. Le Sommeil d'Eve. P : 43

[3] Mohamed Dib. Neiges de marbre. P : 56

[4] Mohamed Dib. L'Infante maure. P : 43-44

تستعاد إذن مادة التخييل عند "محمد ديب" في كلّ مرّة و هي مستوحاة من أساطير أوّلية مأخوذة من ثقافات متنوّعة، في أغلبها شرقية و لكن بعضها غربي بما في ذلك الخرافات الاسكندينافية العجائبية خصوصا رواية " عشيقة الذئب" La Fiancée du loup لــ"اينو كالاس" *.كما انه في عالم هذا الكاتب لا توجد قصص منتهية نهاية محدّدة في جزء واحد.مما يتيح إعادة بعث شخصيات من رواية إلى أخرى. و مثال ذلك شخصية "ليلي""Lily" في "هابيل"1977 تنبعث مرّة أخرى في " الأميرة الموريسكية"1994 باسم "لييلي بال""Lyyli Belle " وفي "ثلج من مرمر"1990 باسم قريب" ليل"" Lyyl".

و الحال نفسه بالنسبة للأمكنة، فالفضاءات هي ذاتها خصوصا تلك التي يتجلّى فيها العجائبي و من أكثرها أماكن الشمال القاسية المظلمة. ففي "سطوح الأورصول"1985 هذا الوصف لــ"جاربهار" ، مدينة المنفى الغريبة التي يبحث فيها البطل عن معالم تهديه.

" كنت أمضي في هذه الشبكة من الأروقة المتعرّجة، لقد فتشتها، و اكتشفت أعماقها، لا يمكنني أن أقول كم من الأزقة دخلت و لا كم من الشعاب. كنت أمضي في اتّجاه معين ثم اكتشف أني قد أخطأت. طرق مسدودة و مغلقة في كلّ مكان. كان لدي شعور بأنّي قد تهت، وبأنّي قد غرقت في صمتها على الخصوص، هذا الصمت الذي كان ينتفخ، و يتضخّم خفيّا رافعا حولي أستارا غير مرئية، كانت خانقة هذه الأستار المتوازية بشكل دقيق."[1]

نلاحظ أنّ هناك شكل من العودة لبعض الوظائف السردية و الشخصيات والأمكنة و حتى الخيالات و الصور. و هناك حرص على الانخراط الشخصي في العلاقة مع الأبطال حتى أن ضمير الأنا يكاد يكون تمثيلا حقيقيا للمؤلف ذاته عندما يستعير من

---

* أينوكالاس .روائي فنلندي (1875–1956) .

[1] Mohamed Dib. Les Terrasses d'Orsol. P : 13

اسمه الشخصي دلالات و معاني و أبعاد عجائبية. حتى أنّ بعض الموضوعات الحيوانية ورمزيتها كالذئب مثلا تظل مسيطرة على معظم نصوص محمد ديب. و هذا الحيوان هو لقب الكاتب العائلي، فيتعرض الاسم لمجموعة استبدالات دلالية تشير إلى التحوّل البلاغي أو الخرافي للإنسان إلى ذئب.

" لا تنسي يا "فاينة" سيكون اسمك: الذئبة، أيضا" [1]

لا تتحوّل الأماكن و الشخصيات بل الحالات النفسية أيضا من الحب إلى الضراوة ن الحنان إلى الافتراس و من الأبوة إلى القسوة. مثلما هو الحال في العلاقة المرعبة التي تشعرها بها الفتاة "ليل" الصغيرة التي تأخذ بيد السرد في " ثلج من مرمر": " إنّ أبي ينسج القصص، بل صوته هو من يفعل ذلك. في كلّ وقت أرى فمه يغزلها غير أنّ أسنانه هي التي تخيط فمه"[2]. و هذا الأب الذي لم يستطع أن يتخلّص من عقدة الصمت الشرقية أمام الألم. ألم الغربة و الأسئلة الخطيرة عن الهوية. ممّا يضطره الأمر إلى الهروب و الاختباء.

" في تلك الساعة، كنت حيوانا لم يجد لنفسه مكانا على هذه الأرض، لا يعلم من أجل أيّة غاية خُلق" [3]و هاهي الأميرة الموريسكية " ليبلي بال" تحاول أن تنسى غياب أبيها " ذو عيني الذئب ذاك. تقول :" ها أنا أسأل شخصا بضمير الغائب ليس هنا. أتساءل من هو؟ و لا أجده. "[4] . و هذا العنف الذي يجرح الفتاة تسعى إلى تفاديه بطريقة سحرية :" يمرّ الرّيح. يبحث عن شيء ما أو عن شخص ما. ربّما عن تلك الأشياء التي تختفي كما يختفي "اللوبس". "اللوبس؟ إنّها ذئاب و ما هي بالذئاب

[1] Mohamed Dib. Le Sommeil d'Eve P : 29.

[2] Mohamed Dib. Neiges de marbre. P : 41

[3] Ibid.p :132

[4] Ibid.p :139

ولكنّها تشبهها ! و بمجرد التفكير فيها (..)!!! إنّها في لا مكان، في هذه الغابة و هذه اللوبس المتأهبة للخروج، و الجري في كلّ اتّجاه، وملاحقتك.. "[1]

و لنتذكر القدرة على التحويل الخاصة بـــ"ليل" هنا. كانت منذ " هابيل" تحوّل العالم تحويلا شعريا من أجل استبدال واقع بآخر و هذا ما تفعله الفتاة الصغيرة التي تتلاعب بالرموز و الكلمات و تخترع رحلة إلى الشرق و تزواج بين الرمال و بين الثلج في الامتداد و الصمت باحثة عن جدّها الذي يعلمها الحكمة الشرقية التي طالما سعى لها أبطال" صحراء بلا منعطف "1992 . تقول الفتا ة "ليلي بال" :

" عندما أكون وحيدة، فأنا لا أكون وحيدة(...) أفضل ما أحب، أحب أكون بصحبة كل ما نجده في البستان. و قبل كلّ شيء الشجر.أحيانا ألتقي بالـــ"هايهوكس"* (..) عندما لا يكون أبي معنا، ما من يوم لا يأتون فيه. دون أن أذهب للبحث عنهم. كان يكفيني أن أنتظر. لم يكونوا لينسوا. لكن اليوم، و أبي هنا معنا، لا يظهرون إلاّ قليلا. و ، هل من الممكن أن يتحوّل أبي إلى " هايهوكس" من كثرة ما يغادر و يعود. ربّما سيصبح أكثر" هايهوكس" من الآخرين: مثل أولئك الذين لن نعرفهم و لن نلتقي بهم أبدا؟.. ربّما ." [2]

تعيش الطفلة إذن في عمر مبكّر على وقع أسئلتها الطفولية لترسم بدايات وعي يتفتّق بفعل الفراغ الذي يخلفه غياب والدها من ورائه.فلا تجد غير حديقتها تفرّ إليها في كلّ صباح لتمارس لعبتها المفضلة و هي الحلم. فتخترع أماكن خاصة بها و كائنات من مخيلتها. ثم هاهي تسافر خلف أبيها إلى الصحراء الدافئة بدلا من الحديقة الخلفية الباردة من كثرة الثلج. ترسم صورا من بقايا حكايات أبيها عن الشرق.إنّها تجربة تخييلية لأنّها تتكلم مع نفسها عن مكان مختلق. صنعته اللغة و كلام الأب و استيهامات الفتاة. و

---

[1] Mohamed Dib. L'Infante maure. P : 40

* الهايهوكس : كائنات خرافية مختلَقة من قبل خيال الفتاة.تحدثهم و تلعب معهم.

[2] Mohamed Dib. L'Infante maure. P :50

تصل بهذا الحلم إلى الصحراء و تلتقي رجلا تظنّه جدّها يجلس إلى خيمة وسط الرمال الحارقة. رجل في بياضه الناصع غارق في الصمت :"حتى أنّه تحت هذه اللّحية يتبادر إلى الذهن أنّ له وجه محفور بالصمت"[1]. و كان على "ليلي بال" أن تختلق لغة أخرى للتواصل معه في هذا المكان. و من عالمها التخييلي راحت تغرف اللغة المجازية الجديدة و تصنع توازيا بلاغيا مع محيطها الأبيض الناصع من الثلج. لترى في امتداد الرمل صفحة للكتابة. لقد تكلّم كلّ شيء في عالمها حتى الصحراء. :" قلتُ: العالم مليء بالأشياء و الصور و هذه طريقته في الكلام"[2].

تتحوّل الصحراء هكذا إلى فضاء للكتابة. تماما كما الثلج في "إغفاءة حواء". وتكمن الفظاعة في عدم اليقين و في الشك الذي ينتاب الكاتب عندما يكتشف أنّه لا جدوى من كلّ هذا العناء.لا جدوى من الكتابة لأنّها آيلة على المحو و الزوال. وإنّ سعي الإنسان لشتى. فـــ"البازيليك" ذلك الثعبان الخرافي القاتل من نظرة واحدة، يترك أثرا على الرمل و تسعى "ليلي بال" في أثره فتريد أن تتهجّى ما خلّفه غير أنّ الرّيح محته للأبد. تقول :" أسرعت إلى المكان الذي اعتقدت أنّي سأجد فيه كتابة البازيليك الخاطئة. إنّها غير موجودة. تحوّلت الرمال إلى صفحة بيضاء كما كانت عليه قبل قليل و كما ستكون إلى الأبد"[3].

و بمجرّد انمحاء الكتابة اختفى الشيخ في مشهد عجائبي غاية في الرمزية على الرغم ممّا أثاره في نفس الفتاة من الألم و الفزع. و بهذا تؤول الحكاية إلى الغياب. تتحوّل الكتابة هنا إلى أثر بعد عين. أثر لما غاب. و يبقى المعنى مع ذلك مع بقاء السؤال. لقد تحوّلت الصحراء إلى أصل مفقود يستعاد و إلى حلم و رغبة. كما تحوّل البحر في " من يتذكر البحر" و "في جري على الشاطئ الموحش" إلى غاية منشودة يتوق إليها كلّ الأبطال وتسعى إليها مسارات الحكايات كلّها. وهكذا إذن حقّقت روايات محمد ديب فرادتها

[1]Ibid. P :148
[2] Ibid p : 153
[3] Id p : 159

و خصوصيتها داخل حقل الرواية الجزائرية المكتوبة الفرنسية من جهة، وسط النصوص العجائبية العالمية من جهة الأخرى، وذلك لكون هذا الروائي استطاع أن يستثمر الذاتي والموضوعي من خلال البنية و الدلالة. كما استطاع أن يطعّم رؤيته العجائبية بعناصر مستمدّة من أشكال و وسائل تعبيرية متنوعة. و بذلك نلاحظ تلك المزاوجة بين العجائبي و الأسطورة و المحكي الشعبي و بين تقنيات الشعر و الرسم والصورة والسينما إلى جانب أشكال السرد المتعدّدة مع المزج بين الخطاب الصوفي الإنساني الراقي المستمد من الثقافة الإسلامية و العربية الأكثر حضارية ، كل ذلك في رؤية شعرية متماسكة و منسجمة بهدف انجاز مفارقات و مشاهد قاتمة لواقعية هي اقرب إلى السحري المدهش و المحير منها إلى الوثائقي المناضل. لقد تبنى محمد ديب منذ البداية قضايا الإنسان الجزائري، لكنه الإنسان في المطلق لا إنسان الجغرافيا المحدودة.

الباب الثاني
تجلي العجائبي في الخطاب الروائي

الفصل الأول

تجلي العجائبي في "من يتذكر البحر"

1. 2 مدخل :

يشكّل الخطاب في العجائبي بعدا أساسيا ومقياسا يؤسّس للبنية السردية شروطَها ومكوناتها، كما أنّ أدواته تبدو متلاحمة في نسيج عام يُفتح الحديث عنه باعتباره موسوما بسمات و خصائص محدّدة. فمكوّنات الخطاب العجائبي هي عناصر الخطاب الروائي عامة. لكن الشيء النوعي الذي نبحث فيه هو تشكيلاته و سماته لإبراز وضعياته المختلفة و كيفية اشتغالـــه و تفاعله مع بقية العناصر. فالحدث مثلا في الرواية العجائبية يوجد وسط بنية سردية تتكوّن من سارد يتأطر بسمات معيّنة ووظائف توجّه الحدث و تطبعه بطابعها النوعي ثم الشخوصُ و أبعادها لإعطائه تأويلات متعدّدة و أنفاس متباينة تصبّ في شرايين تضفي على الحكي مميزات نوعية بدءا من الفضاء و الزمن الذين يندمجان هنا ليتجاوزا الثنائية التقليدية و يرتبطا بالسرد و الوصف فينفلتا عن الرؤية الكلاسيكية و يتماسا مع أسلاك تتشابك فيها الدلالة بالتصوّر الذي يساهم في بعث الحيرة . ذلك أنّ فهم الزمن و المكان في العجائبي يتجاوز التصوّر القديم لهذه الوحدة و يحقنه برؤية جديدة ذات خصوصيات متميزة[1].

لهذا السبب سنحاول في هذا الفصل أن نكون عمليين أكثر. سوف نقوم بقراءة متعدّدة الطرق و المناهج للعجائبي في "من يتذكر البحر" 1962 باعتبارها من الروايات الأولى التي وظّفت هذا النوع من الكتابة في مسيرة محمد ديب، وذلك بحثا عن تمظهراته المتنوّعة على مستوى بعض مكوّنات السرد. وكنا في المدخل النظري قد تحدثنا عنها مجملة، فقد شرحنا مسائل مختلفة: منها ما كان متعلقا بمستوى التركيبي ومنها ما كان مرتبطا بالدلالة. وقد شرحنا كيف أن السارد المتجسّد من أكثر التقنيات السردية قدرة على تبيان العجائبي لكون المسألة متعلقة في هذا النوع من الحكي بالصدق أو الكذب أو بالشك واليقين و بالتمثيل représentation من عدمه. وهذه التعارضات لا تكون مجسّمة إلا في الملفوظ القصصي لما هو سردي. كما

---

[1] أنظر: شعيب حليفي.شعرية الرواية الفنتاستيكية.ص:119

أن السارد المتجسّد أقدر على مناقشة مسألة الأثر المحورية في تحقّق العجائبي، فهو قد يبيّنُ وقعه عليه أو على الآخرين بحكم أنّ الظهورات العجائبية قد تكون حالات فردية كما قد تكون جماعية كما سنرى. و المسألة لا تقف عند هذا الحدّ بل تتعدّاه إلى القارئ ذاته و مدى تماهيه مع السارد بضمير المتكلّم كي يقع الأثر المرجو. كما أنّ عناصر السرد من شخصيات و مكان و زمان قد تنطبع بالعجائبي فتتأثر فتغدو لذلك مختلفة، في تلقيها داخل العجائبي عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى. فيغدو الزمن غير الزمن و المكان غير المكان و تكون صفاتُ و دواخل الشخصيات وعلاقاتها غير تلك التي نعتادها في الروايات ذات الطابع الواقعي.

كما أن هناك مشكلة أخرى متعلقة بالملفوظ القصصي و هو المتجسّد أساسا في اللغة، بحيث رأينا كيف أنّ اللّغة في العجائبي تتأثّر برؤية السارد فتتخلخلُ بلاغةً و نحوا فلا تعود محافظةً على إطارها المرجعي و التمثيلي بل تعيش على لسان السارد أو المؤلف تجاوزا مرعبا للواقع، إذ تحاول القبض على ما هو مستحيل دون القدرة على ذلك. و من هذا المنطلق، تحدّثنا عن الكتابة باعتبارها تجربة عجائبية وعن رؤية محمد ديب لها عندما تعرضنا إلى كتابة العجائبي عند محمد ديب، و خلصنا إلى أنّ الكاتب يعيش آلام الاستحالة في الكتابة باعتبارها نقصا يريد أن يكمل ما هو ناقص أصلا في الوجود، كالغربة و الطفولة البعيدة و الحنين إلى رحم الأم و الحب المستحيل. و قلنا أنّ الكتابة في جوهرها هي الغاية و المنتهى في مجمل أعمال كاتبنا. ومع أنّها تأخذ من الواقع أحيانا، فهي تصنع واقعها الخاص بها مع ذلك.

من هنا سيحاول الباحث في هذا المقام أن يتكلّم عن مجمل تمظهرات العجائبي في "من يتذكر البحر"1962 من خلال الحديث أساسا عن الفضاء. لأنّ مجمل الحكاية هي حكاية المدينة التي احتلت من قبل كائنات غريبة فجأة و طردت أهلها إلى قاع الأرض. و يبحث البطل طوال الوقت عن طريقة في الخلاص من هول ما يقع، فيظلّ شاهدا و لا نعرف إن كان ما يحدث معه حقيقيا أم هو نتيجةً للهلوسة الفردية أو

الجماعية. لكن الحرب الدائرة مابين المحتلين و أهل القاع تشير بوضوح إلى أنّ هذه الرواية ليست في الأخير سوى وصفا للحرب التحريرية الجزائرية من وجهة نظر مختلفة.

سيكون التركيز إذن على الفضاء كحيّز لتجلّي العجائبي لأنّ الباحث يرى أنّها طريقةٌ في التأكيد على مسألة واحدة غالبة على النص دون إهمال المسائل الأخرى المتعلّقة بالسرد أو الشخصيات أو الزمن. و مع أن هناك مفهوم صوفي سيلازم طرحنا للفضاء سيعضده وسيوازيه ، و هو مفهوم الاكتمال الذي يسعى إليه البطل السارد الباحث عن الحقيقة في حركته وفضاؤه الذات المكتشفة لذاتها بعد عناء." لأن معرفة الإنسان للحقيقة بنفسه تتمثل أساسا في أن يتأمّل ذاته.. و أن يعرف نفسه بنفسه.. والإنسان الكامل هو الذي يدرك أن الظواهر ليست سوى حجابا يخشى هذه الحقيقة"[1] و" و عندما يجد ذلك في أعماقه السحيقة ستختفي الثنائيات و لن ترى الذات سوى صورتها في المرآة"[2]. لقد كانت هذه الرؤية مسيطرة على مجمل دلالات العمل كما سيأتي. لقد كانت رواية " من يتذكر البحر" وصفا لهذا النوع من المغامرة إذ الذاتُ مبتدأها و منتهاها. لهذا وحتى يكون العملُ متكاملا كان من ممكن التركيز على خاصية واحدة و هي الفضاء بجميع أبعاده، ومنها حاولنا أن ننتقل إلى البقية بشكل إجرائي يسهل علينا التقدم نحو بقية المكوّنات.

---

[1]Eva de Vitra-Meyerovitch. Anthologie du soufisme. Sindbad .Paris.1978 p :312

[2] Eva de Vitra-Meyerovitch. Anthologie du soufisme. p : 313

3.1 تجلّي العجائبي على مستوى الفضاء:

أ- إضاءة منهجية:

هكذا إذن لا يمكن تصور حركةٍ لا تجري في الزمان والمكان، حتى ولو كانت تخيّيلية. وما من مغامرة في الرواية أو خارجها إلاّ جعلت لها مكانا تتجسَّد فيه حركتُها، كما أنّ استعمالها للمكان بوصفه فضاء للأحداث يتجاوزُ الإشارة البسيطةَ إلى ذلك الإطار الذي يوهمنا بواقعية ما نقرأ، لِيُشير إلى أنّه اشتغال على دلالاتٍ تتعدّى النص "Un hors- texte"[1]. وقبل هذا، فالمكان عِشرةُ الإنسان مع المحيط الذي يتفاعل معه. و"يمكن القول إنّ المكان الفيزيقي أكثر التصاقا بحياة البشر. من حيث خبرة الإنسان به وإدراكه له، فهو يختلف عن خبرته وإدراكه للزمان. فبينما يُدرِك الزمانَ إدراكًا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء. فإنّه يُدرك المكان إدراكا حسيًا مباشرًا"[2]. على أنّ البشر كما ترى "سيزا قاسم" يلجئون دائما إلى التجسيم الحسّي لأفكارهم وتصوُّراتهم للعوالم المادية وغير المادية. إنّ علاقتهم بالمكان تُحَدِّدُ قِيَمَهُم الفكرية والاجتماعية والنفسية فيصبح "السُمو والتدني" مظهران أخلاقيان مثلا، و"الرفيع والوضيع" مظهران اجتماعيان وغيرها من القيم المرتبطة أساسًا بالتصور المكاني. "فالإنسان يحاول أن يقرّب لنفسه المُجَرَّدات من خلال تجسيدها في ملموسات...لذا فاللامتناهي يصبح عند معظم النّاس مكانًا مُتّسقا ويُصبح ما هو:

- عالٍ/ منخفضٌ = قيّم/ غير قيّم.
- يسار/ يمين = شرير/ خيّر.
- قريب/ بعيد = الأهل/ الأغراب.
- مفتوح/ مغلق = قابل للفهم/ مستعصٍ عن الفهم"[3].

---

[1] J. P Golden Stein .pour lire le roman. Ed. Duculot. Paris 1989. p : 88.

[2] سيزا قاسم. دلالات المكان. مجلة ألف. عدد: 6. 1986. ص: 79.

[3] المرجع السابق. ص: 84

لذا فإنّ خبرة الإنسان بالأمكنة هي خبرة ثقافية يصنع الوعيُ واللاوعي فيها مِخْياله، ويشكّل إدراكه للوجود. وبهذا فالأمكنة أنواع، بحيث أنّها كلّها خاضعة لشكل من أشكال السُلطة، منها ما هو:

1- "عندي" وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي ويكون بالنسبة لي حميميا أيضا.

2- "عند الآخرين" وهو مكان يشبه الأوّل في نواح كثيرة ولكنّه يختلف عنه من حيث أنّني بالضرورة أخضع فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث لابدّ أن أعترف بهذه السلطة.

3 - الأماكن العامة: ليست مُلكًا لأحد، فالفرد ليس حرًّا بل عند أحد يتحكّم فيه وبين أناس يحذو حذوهم و لا يخالف عرفهم.

4- المكان "اللامتناهي" ويكون هذا المكان بصفة عامة خاليًا من الناس فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد مثل الصحراء[1].

وتلاحظ "سيزا قاسم" نقلا عن "يُوري لوتمان" في كتابه "مشكلة المكان الفني" أنّ هناك مجموعة من التقابلات الثنائية في إدراك المكان. إذ هناك أماكن جاذبة وأماكن طاردة: فالجاذبة تُساعد الاستقرار والطاردة تلفظ الإنسان وتشرّده. مثل البيوت التي تصبح كالقواقع بالنسبة للبشر حيث الدفء والأمان بحسب رأي "غاستون باشلار"، وفي المقابل السُجون لتي تعد أماكن القهر والعزل، والإقصاء والتهميش. وقد تكون نفس الأماكن جاذبة وطاردة. "والأماكن الضيقة المغلقة مرفوضة لأنّها صعبة الوُلوج، وقد تكون مطلوبة لأنّها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدًا عن صَخَب الحياة وتكون صورة للرّحم"[2].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه. ص: 82.

[2] المرجع السابق، ص: 83.

نلاحظ أنّ من أهم الثنائيات التي تميّز المكان أيضا ثنائية "داخل/ خارج"، أي إقليمية الخاص وإقليمية الآخرين. وهما تتعارضان فيه بالضرورة مما يقابلها تعارض "الأنا/ الآخر".

إن المسألة مبنية على التقابل والتعارض والثنائيات مما يولّد الصّراع. والأنا المنسجمة مع ذاتها، لا تهتم إلاّ بما يشكّل نطاقها الإقليمي، أما ما هو خارج عنها فهو خارج اهتمامها الذي قد يكون مستغلقا ومثيرًا للرعب، كـــما أنّ الإنسان بحسب تعبير سيزا قاسم "موزّع بين الداخل والخارج، وما بين الرّغبة في الانتشار والانطلاق من القوقعة التي تغلّفه (أي جسده) وبين الرّغبة في الانكماش والتقوقع في حركة جذب نحو الداخل"[1]. هذا النزوع إلى حرية الحركة والتفكير، يصطدم بالآخر الرّاغب في التسلط. "فالحرية هي إذن مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات: أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي"[2].

هذا عن الرّغبة في الخروج عن الحدود التي ترسمها السلطة من خلال توسيع حقل فاعلية الإنسان الذي لا يرضى بالمحدودية، فالإنسان كما يقول"غاستون باشلار ":"توّاق إلى حيث لا يوجد"[3]، أي راغب دائما في الذهاب عبر التخيّيل والذاكرة واللغة إلى أماكن كان فيها مُتنَاغمًا مع ذاته، أو يريد أن يصبح فيها مُتناغمًا مع الآخرين.

تقول سيزا قاسم أيضا:" إنّ الإنسان لا يدرك المكان إلاّ إدراكًا حسيا أوّل الأمر. إذ تبدأ معرفة المكان "بِخِبْرَة الإنسان لجسده: هذا الجسد هو "مكان"- أو لنقل مَكْمَن- القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي"[4]. وإذ يعتبر الجسد

---

[1] م . ن. ص: 80.

[2] م. ن. ص: 82.

[3] غاستون باشلار. جماليات المكان .ترجمة غالب هَلْساَ. المؤسسة الجامعية للدراســات و النشــر. بيروت. لبنان. ط2. 1984. ص: 79.

[4] سيزا قاسم. دلالة المكان. ص: 79.

حيّزًا أشبه بالقوقعة؛ فالفرد محاط بمجموعة قواقع أقربها إليه جلده الذي يمثل الحدّ الفاصل بينه وبين العالم ثم تتوالى القواقع تباعًا..جلده ثم ثيابه ثم مجال حركته، ثم الغرفة فالبيت ثم بشكل تراتبي حتى يصبح العالمُ بَيته. لكن الإنسان لا يعيش إلاّ في جسده، يحيي به فإذا أصيب هذا الجسد انقطع وجوده. إن الجسد إذن بيت الإنسان الأول.

هذا عن المكان عمومًا. أما عن الفضاء الروائي فذلك أمر آخر.

ب- الفضاء الروائي:

نحن نعلم أنّنا لا يمكننا أن نترع الصفة التمثيلية عن الأدب Représentativité ولا يمكن أيضا اعتبار النص الممثِل Représentant مطابقا تماما للواقع. إن اللّغة تفعل فعلها دوما، إذ يتحوّل فيها المكان إلى فضاء لا يحيل إلاّ على ذاته. فالفضاء الروائي فضاء لغوي محض. يعدّ مكوّنا مهمّا من مكونات السرد "وهو لا يوجد إلاّ من خلال اللغة فهو فضاء لفظي Espace Verbal بامتياز.. إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب"[1]. ولا يُعرف أو يدرك إلاّ من خلال الملفوظ القصصي فهو يملك صبغة استثنائية في الرواية؛ إنّه يَتراحُ عن المكان المعتاد الذي يعيش فيه ليتشكّل كعنصر من بين العناصر المكوّنة للحدث الروائي."وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإنّ مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[2].إنه ليس مجانيا فهو يساهم في تطوير العقدة، لأن الحركة ستؤدي حتما إلى الانتقال وتغير الأمكنة مثلا، وفي بعض الأعمال قد يتجاوز وظيفة تأطير الحدث ليصبح ذاته عنصرًا بنائيا[3].ومن ذلك يمكن اعتبار الحيّز "عنصرًا مركزيًا في تشكيل العمل الروائي. حيث يمكن ربطه بالشخصية واللّغة والحدث ربطا عضويا"[4].

---

[1]حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 27.

[2]المرجع نفسه ص: 30.

[3] J. P Golden Stein. pour lire le roman. P : 98.

[4] عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. المركز الوطني للثقافة و الفنون و الآداب.سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ديسمبر 1998 ص: 143.

بهذا يصبح الفضاء أحد العناصر الفاعلة في المغامرة المحكية ومحفزا للشخصية على القيام بالأحداث وعلى الفعل القصصي. وهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنّه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخييليا أساسًا ومن خلال اللغة التي يستعملها. ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان[1].

هكذا يمكن الاعتماد على مفهوم الفضاء الروائي لكشف عن تجليات هواجس الشخصيات وعن رؤيتها للوجود. إذ أنّ المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية[2] فلا يكون تابعًا بل يمكن أن يتحول إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم. "إننا ننسى غالبا أن هناك تأثيرًا متبادلا بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه"[3].

ج- فضـــاء العجـــائبي:

بما أنّ الفضاء النصي هو فضاء لغوي، فإنّه يمكننا استقصاؤه والبحث عن دلالات اللغة التي كوّنته. لأن العجائبي المتمثل في الظهورات والهواجس والاستيهامات والصور والمواقف والأحداث فوق - الطبيعية يحتاج في تجلّيه إلى أمكنة، هذه التي يجب أن تتلائم مع طبيعته المرعبة أو المعجزة والمثيرة للتساؤل أو التردّد. هذه الأمكنة خلقتها لغة الراوي لتصبح مسرحًا للتحوّلات و لأعطاب الإدراك. بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان ويندَّغِمُ كلّ شيء في تلك الطبيعة الهذيانية للمشاهدات.

يقول "دونيز ميلييه" إنّ الأماكن التي تتضمن سرّ الأزمنة الغابرة بما فيها من تأثير سيء، تساهم، أيضا، في تحديد اللعنة التي تلحق بأصحابها. بحيث أنّه في كثير من القصص قد تصبح عنصرًا أساسيًا يبرز القوّة التشخيصية للعجائبي"[4]. وبالإضافة إلى

---

[1] ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 30.

[2] ينظر حميد لحمداني. بنية النص السردي ص: 70.

[3] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 44.

[4] Denis Mellier. La littérature fantastique. Ed du seuil coll. mémo. 2000 p :52

ذلك فإنّ وصف الدواخل والهندسات المكانية يعدّ استعارة حيّة عن الدخيلة المريضة أو الهذيانية للشخصية."لقد أصبحت الطوبوغرافيا "topographie" العجائبية للمسكن، الفضاء الرمزي الذي يتقابل فيه الداخل مع الخارج. وتتقابل فيه واقعية الأشكال مع الذاتية ولا يمكن بذلك، أن يكون المكان محتملا ولا رائقا لأن المستحيل يبرز ليخلخل البنية الذهنية المهزورة التي شكلته"[1].

يمكن أن نقول إذن، أن الفضاء يخضع لرؤية الراوي للوجود من خلال اللّغة متى ما تجاوزت هذه وظيفتها التواصلية لتصبح إشارية، تخييلية، يمكن أن تحيل على عوالم أخرى غير واقعية. فإذا تعلق الأمر بالعجائبي فإننا نلاحظ أنّه يتجلى في فضاءات معيّنة ولا يتجلى في أخرى. بحيث أن الأماكن المغلقة أكثر ملائمة لانبجاس الظواهر، والصور العجائبية، بدلا من تلك المفتوحة التي يمكن أن تعدّ مرتعًا للعجيب الرائق الذي لا يثير الرعب.

وفي الأخير نخلص إلى أنه بالاستعانـــة بمفهـــومي "الداخل والخارج" وما ينجرُّ عنهما من ثنائيات ممكنة كـــ (مفتوح، مغلق، معتم، مضيء، وهكذا..) نستطيع القبض على الدلالات المتاحة، عند التعرض للفضاء الروائي كما يعرضه الخطاب. وسنختبر أيضا، هذا التقابل والتقاطب بين فضائين أحدهما مفتوح والآخر مغلق لكي نلبي ضرورة منهجية ولنختبره قُدرتهما على إثراء التحليل والاستنتاج.

[1]Denis Mellier. La littérature fantastique. P :53.

1. 4 العجائبي و تناسل الفضاءات الدالة:

بكتابته لرواية "من يتذكر البحر" سنة 1962 أراد محمد ديب أنّ يتحدث عن فظائع الحرب. لقد قال ذلك في اللاحقة la postface .كما كان يريد أن يتجنّب الوقوع في فخ الوصف المباشر المخلص للواقع. لقد حاول الابتعاد عن الخطية والانسيابية في القص كما هو الأمر في الأعمال التوثيقية الواقعية. فالابتذال في وصف الحدث قد يحلُّ مكانَ الرعب الذي يحيط بالموضوع . و" لأن قوّة الشرّ لا تفاجئنا في تواليها أثناء وقوع الحدث" كما يقول ديب في اللاحقة. لكن أثرها سيكون جليا في ميدان آخر أهم هو الإنسان في أحلامه و أوهامه التي يغذيها بشكل عشوائي. و لكي تأخذ هذه الكوابيس شكلا على الكاتب أن يتحوّل إلى قابلة " accoucheur de rêves" أو ما يشبه ذلك، فيولّد الأحلام و الكوابيس التي تسكنه، مثلما تسكن البشر جميعا، غير أنّه الوحيد الذي يمكنه أن يعطيها شكلا و صورة يتعرّف فيها الناس على أنفسهم[1] .

هكذا يبدو أن هذه الأحلام و الكوابيس في هذا العمل منظمة بشكل صارم، لأن العناصر المكوّنة لما هو عجائبي كالمخاوف و الصور الاستيهامية مرتّبة وفقا لإسقاطات الزمن و المكان و هي لا تبدو أنّها على شكل شهادة عادية أو بناء تاريخي للوقائع، لكن يتّضح على أنّها قراءة أعمق لما جرى .و ربّما سيجد أولئك الذين عايشوا هذه الفظائع فيها جزءا ممّا عانوه و ممّا شعروا به كأفراد. ومع ذلك فإنّ بنية هذا النص تعطي جزءا فقط من الدلالة عن الأجواء الخاصة بمحمد ديب، الذي أخذ أبعادا جديدة نقول عنها أنّها كانت عجائبية.

[1] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. Le Seuil .Paris.1962.p : 187

أ- الفضاء العجائبي المأساوي:

هكذا يسميه "شارل بون[1]" و يرى أنّه يمكن تقسيمه بشكل أساسي إلى ثلاثة فضاءات: مدينة "الفوق" و مدينة " الطابق السفلي" و " الفضاء الخارجي" وهما البحر و الريف معا. هذه المدينة "الفوق" مكان مغلق عادة في وجه تنقلات السارد المتجسد و المتكلم بضمير الأنا بصيغة الحاضر. وهي مكان قاس حدث أن جرّبه السارد في الطفولة و المراهقة فلم يجن منه سوى الألم و الجراح. و هي بهذا المعنى فضاء للنص ما دام السارد نفسه يتكلّم عنها بصيغة الحاضر مع أنّه يطّعمها بالذكريات المؤلمة الخاصة بفقدان الأب.

هذه المدينة "الفوق" مجال للصراع تخوضه المدينة "التحت" ضد البنايات الجديدة التي تتكاثر كالفطر و لا يعرف الناس من أين تخرج ولا كيف تُبنى بين عشية و ضحاها. و قد تشير "الفوق "كما قال عبد الكبير الخطيبي إلى النظام الاستعماري و "التحت" إلى معاقل المجاهدين[2]. باعتبار أن أصحاب البنايات الجديدة دخلاء و أهل المدينة الحقيقيين نزلوا "تحت" و لم يكن من تلاق بين المكانين سوى عبر دكان "الحاج". ولا يمكن أن تلتقي المدينة الفوقية بالتحتية سوى لتعتدي عليها. و الشخص الوحيد لذي يمكنه النفوذ هنا و هناك كان حمدي[3]..

" كانت البنايات الجديدة تتغلغل في حيطاننا في النهار، و لكننا كنا نسمعها في الليل خصوصا و هي تنمو و تتشكّل. و كنا نخشى أن تنير بضوئها غرفتنا الوحيدة. بينما هذه الطوابق تكبر في بطريقة فوضوية مابين السلالم تظلّ باقية، صاحية دون كلل بقواها الساهرة، كنا نتساءل إلى أين يمكن أن يصل انتشارها "[4]

---

[1] Charles Bonn .lecture présente de Mohamed Dib .p : 61

[2] أنظر: Abdelkebir khatibi le roman maghrébin ..p : 95/.96 مع ما يبدو في هذا من التبسيط المخل.

[3] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. p :60..69

[4] Ibid.p :64

د- الفضاءات المغلقة:

وهي الأماكن التي ترمز إلى النفي والعزلة. والكبت إذ أنّ الانغلاق في مكان واحد: تعبير عن الحجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي. لأنّ الخطر يأتي منه أو لأنّه يمارس علينا سلطة، فالذات واقعة في فخ أو متاهة يكون "الخارج" دوما تجسيدًا لها.تنكمش الذات إذن في قوقعتها لتحمي نفسها من اعتداءات الآخرين فتؤثّث مكانها أو مكمنها بالذكرى أو الحلم. وبالتالي فإنّ المكان المنغلق على الذات، سيحاول أن ينفتح على الخارج بطرق تواصلية أخرى غير المألوفة كالاستيهام أو الذكرى مثلا و بخاصة عندما يعود إلى طفولته في الرّيف. ثم إنّ الفضاء الأول الذي خبرناه بعد الجسد هو البيت إنه البيت العائلي والغرفة الذي نشأنا فيها. وعلى الرغم من أن "الحياة تبدأ بداية جيّدة. تبدأ مسيّجة محمية دافئة في صدر البيت"[1]. وعلى الرّغم من أن البيت العائلي يوحي دائما إلى الاستقرار والدفء. فإنّ السارد الراوي في "من يتذكر البحر" لا يجد في نفسه أيّ حميمية تجاه هذا النوع من الأماكن بل إنّها يثير لديه الخوف والاغتراب.

يبدو أنّ المكان هنا، في تجاذب بين الداخل والخارج. بين الذات المريضة، والخارج الذي لا يستطيع أن يبقى حياديا، أمام ألم الإنسان. وهو ينطبع فيه. يقول غاستون باشلار: "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا. ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط. بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز، إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكثّف الوجود"[2]. و الوجود العجائبي هنا يتميّز بذلك الشعور بالغربة في جميع الأمكنة، حيث تُلغى الحواجز ما بين المادة والروح .

---

[1] غاستون باشلار. جماليات المكان ترجمة غالب هلسا ص: 38.

[2] المرجع نفسه. ص: 31.

يمكن أن نعكس هذه التراتبية إذن و لننطلق من البيت في الطفولة إلى الغرفة الخاصة ثم المدينة تحت إلى المدينة فوق.. لكن صورة الوجود المغلق هي ما يغلّف الشخصية التي تحاول الانطلاق لكنها تجد العالم يكن لها العداء. "الفوق" هنا سيرتبط بالقمع والقتل والخوف. كما سيوحي إلى ذوبان الكيان وتلاشيه أو تحجّره بينما البحر يظل يناديه من بعيد. " كنت أغلق على نفسي طواعية في الحجر، كنت أتحوّل إلى حجر طواعية. كانت الطريقة المثلى في مواجهة هذا الشكل من الموت"[1]

إنّه جدل الرغبة في الانكماش والرغبة في الانتشار، أو الكمون في الجسد كما في الذهاب به أو دونه إلى اللامتناهي. لكن هنا قد يكون التحجّر خلاصا و غربة في الوقت نفسه.

" أنا أشعر أنّ الممرات و الأروقة تخترقني من داخل الجمجمة[2]"

هكذا تصبح المدينة فضاء معلّقا مع وقف التنفيذ و تتحوّل بذلك إلى فضاء مأساوي بحسب تعبير "شارل بون" لأن " المينوطرات"* Minotaures ظلّت تهديدا لها منذ الصفحات الأولى. وهي بهذا تصبح سجنا* كبيرا، يحاول السارد الهرب منه لكنّه لا يفلح مع أن "الحاج" وفر له الوسائل. ليكتشف أنّه لا أحد يستطيع الإفلات من تلك

---

1 Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :18

2 Ibid.p :22

* المينوطور : في الأساطير الإغريقية القديمة كائن نصفه ثور و النصف الآخر بشر.كثيرا ما استعمله "بيكاسو" (1881. 1973)الرسام التكعيبي الاسباني كدلالة على القمع و القتل. ومن أشهر أعماله "قورنيكا" التي تَمثّل بها محمد ديب في شرح طريقته الجديدة في الكتابة.أنظر اللاحقة في: Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :187

* يعدّ السجن عادة فضاء "للعزل الفردي القسري، الفردي، والجماعي ووضع الذات بين قوسين، أي تعليقا لوجودها في حدود الإمكان لا التحقق. وبما هو فضاء للحجز الجسدي فهو مجال للموت البطيء والسريع، للعذاب الجسدي والنفسي. ويشكل السجن بهذا المعنى أيضا انتقالا من الخارج إلى الداخل. من العالم إلى الذات. إنه محاولة لتدمير الكائن بحرمانه من مجال تحركه، مع تجريده من جميع أشيائه".أنظر: فريد الزاهي. الحكاية و المتخيل. دراسة في السرد الروائي و القصصي. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء 1991. ص: 56

الكائنات و من المدينة الحجرية. فقد صاروا: " سجناء حيطانِ بيوتهم"[1] . لينغلق عليهم الفخ المأساوي فتظل صور الحجز و الانغلاق من أكثر الصور تكرارا في الرواية. في عالم هذا النص لم يعد الزمان و المكان كما كانا من قبل. فالوقت:"يتوقّف على شكل مستنقعات مسودّة من الإسفلت"[2]. كما أنّ السكان يقبعون في أماكنهم مكسوين عفنا متراكما على ثيابهم. و ليت الأمر يقف عند هذا بل إنّ المدينة محشوّةٌ بالكهوف و المسارب التي تجوب الحجر[3].

يمضي مسار السارد البطل في هذا المكان على شكل مجموعة من الدوائر كما المتاهة و نقطة انطلاقه هي غرفته. و بعدما ينتقل من مكان إلى آخر يجد نفسه قد عاد إليها. و لا يستطيع التخلّص من هذا الدوران سوى في آخر الرواية عندما يخترق الحيطان باحثا عن البحر* مع أن الفتحات لا تحدث إلا مرة واحدة لينغلق عليه طريقُه من ورائه. يناديه، فيتفجّر الحجر. و في انتظار هذا الخلاص تكون المدينة مجالا للغياب باعتبار أن البطل غاب عن "نفيسة" و أن البحر قد اختفى منذ الفصل 14 .

يحصل الافتقار إذن بالانغلاق و السجن مما يستدعي الرّغبة في إصلاحه، بالذهاب إلى الأماكن المفتوحة منها الريف أيضا. رغبة في تواصل إيجابي أكثر إنسانية. لكن الناس هنا مرعوبين أيضا و يذوبون في شيئا فشيئا في حيطانهم و يحلمون: " كانت الحقول تبعث لنا بنفَسِها من عمق الأفق فتلفحُ به وجوهنا"[4] .

---

[1] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :79
[2] Ibid .p :66
[3] Ibid .p :35

* تبدو العودة إلى البحر، عودة إلى الحالة الرحمية الأولى والولادة من جديد دون عوائق. نلاحظ أيضا جميع الدلالات المتعلقة بالرّحم و الماء ذي الخاصة تطهيرية من دنس الاعتداءات على الاتساق الطبيعي للحياة التي لا تقبل الاعتداء عليها وبما أن الماء والبحر والبحيرة تشير كلها إلى خاصة الاحتواء الرحمية يمكن أن نفسر رغبة البطل في الوصول إليه. للمزيد عن جدل الداخل والخارج انظر: غاستون باشلار. جماليات المكان.ص:191

[4] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :09

كما أن غياب التواصل سيظل السمة الأساسية للعلاقات بين النّاس فهم عندما يريدون الكلام لا يستطيعون لأنّ حناجرهم تحوّلت إلى حجر يقول السارد: " لم تكن حنجرتي قادرة على إحداث الأصوات لكنّها تصنع الحجارة فقط. كانت النساء تطاردني كي أقول شيئا كما كنّ يحاولن مع الرجال الآخرين دون أن تدركن ماذا ينتظرهن. كنت مستعدا كي أتقيأ سيلا من الحجارة"[1]

ج- تشظّي الفضاء العجائبي:

بما أن فضاء المدينة مأساوي فإنّه سيؤدي إلى حالة من الافتقار في المعنى و إلى ضياع الشعور بالاكتمال[2] المنشود نتيجة غياب التواصل لكل ما هو حيّ، مما يعني الموت البطيء. و يبدو أنّ سبب هذا التشظّي هو غزو هذه البنايات للمدينة. هذه الطوابق المجنونة التي تتحكّم في زحف الحيطان والتي تقتل السكان و تفجر الطرقات[3] .لكن هذه البنايات لا تظهر سوى في "الفصل السابع" . مع أن المدينة كانت محاصرة. وهذا ما سيحيلنا على الأثر العجائبي الذي لا يبين سوى بتوضيح الظهور "apparition" لندخل بعد ذلك في التردّد و التساؤل عن طبيعة الملفوظ القصصي لنكتشف أنّ البطل يرى و يشهد التحوّل و لا يقبل به بداية ثم يعلن عنه صراحة بعد ذلك، فندخل في العجائبي الصريح بدل العجيب "merveilleux". و مع ذلك يحافظ محمد ديب في هذا المقام على الطابع الحُلمي و الشعري أحيـــانا والرمزي للصور أو للظهورات العجائبية "Apparitions fantastiques."

---

[1] Ibid.p :17

[2] الاكتمال حالة نفسية يشعر بها الباحث عن الحقيقة بالسعادة عندما يدرك جوهر كينونته و ســرّ خلودها. تحدث عنها المتصوّفة خصوصا في الإنسان الكامل للجيلي و في الرســالة القشــرية للقشيري و أعمال محي الدين ابن عربي و في منطق الطير لفريد الدين العطــار و غيــرهم كثر.أنظر:

Eva de Vitra-Meyerovitch.Anthologie du soufisme. p :311

[3] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :65/66

هناك زمنان إذن لمكان واحد هو البحر. زمن الذكرى منذ الطفولة و الزمن الحاضر. لذا يبحث البطل عن الاكتمال هذا فيه باعتباره مكانا. فهو اليوم مكان لما هو تراجيدي و مأساوي. و أنّ هذا الطابع -كما رأينا- لم يفارق النص منذ البداية، ممّا يعني أنّ انغلاق الفضاء في المدينة كان قطيعة مؤلمة مع الاكتمال الرحمي المنشود في البحر.

" من دون البحر و النساء كنا سنبقى أيتاما للأبد. لقد كسَيننا ملحا بألسنتهن وهذا ما سيحمي البعض منا لحسن الحظ. يجب أنّ نعلن هذا على الملأ في يوم ما" [1]

هكذا يبقى البحر فضاء معلّقا إلى أن يأتي اليوم الذي تتخلّص فيه المدينة من الغزاة. ومنه هذا التأكيد على الملفوظ في عنوان الرواية " من يتذكر البحر" فشرط التذكر مهمّ لكي تعود الذات إلى اكتمالها.

هكذا يأخذ العنوان رمزيته إذ هو ما يحيل إلى تلك الاعتبارات لكونه واجهة النص. ولكونه أيضا الاسم الشخصي له، فهو الممرّ الضروري الذي يخدم الحكاية في تلقيها إذ يشير إليها ويختصر مسارها. إنّه عتبة القراءة وهو من جهة أخرى بدؤُها. به تستعين على النهوض ولـــمِّ شتاتها. إنّه محرّكها الأوّل. و"وجود العنوان مرتبط بوجود المتلقي. لذا حدّه أنّه جبهة الحكاية/ النص به يتعرّف المتلقي على وجودهما"[2].

ولا يقتصر الأمر على العنوان باعتباره من أشدّ عناصر النص إثارة ووسما ولكونه عنصرًا بنيويًا هامًا يقوم بوظيفة الاسم الشخصي[3]. بل إنّ الأمر يتعداه إلى تلك التناصات الكثيرة المعلنة والمستترة مع متون أخرى بعضها تأخذ الرّواية منها من خلال

---

[1] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :21/22

[2] فريد الزاهي الحكاية و المتخيّل. ص: 12.

[3] ينظر صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. المجلس الوطني للثقافة و الفنـــون و الآداب.. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1998.ص:236.

التقاطعات في الوظائف الحكائية، وبعضها تتعامل معها بالتضمين. والبعض الآخر بالاقتباس كما سنرى مع الأساطيـــر و الخرافات المحلية و الأجنبية.

يقول شارل بون:" إن تذكّر الماضي هو تذكّر أيضا للبحر الذي يساهم باعتباره ماضيا في هذا المشهد القيامي. ومن هنا يمكن أن نعود إلى عنوان الرواية كي نؤكد على الطابع المأسوي و في الوقت نفسه ذلك التعارض لما يمثّله البحر نفسه من كلية مفقودة ثم لانهيار الزمن الأول خارج النص.. وهذه المأسوية هي بذلك إحدى الدلالات التي يستدعيها العنوان"[1] .

لقد سبق تشظي المدينة، اختفاءُ وسطها. كان مكوّنا من بيوت عامرة. لكن بعد هذا الاختفاء يختفي البحر و تختفي "نفيسة" مع كلّ ما يتبعهما من انتظار. وفي الأخير فانّ اختفاء جديدا لزوجته متبوعا بنداء غريب سيجعل السارد يخرج من المدينة السجن:

" أرى الحائط الأخير يقترب منّي بسرعة مذهلة. أسرع إلى الأمام .أرتمي عليه دون رويّة ثم أفتحه. ومن خلال كوّة فيه أطلّ على البحر. البحر الوضّاء، المتلألئ النائم لكنه يدندن نوتة واحدة تعرفت فيها على النداء. أتأمّله، يترنّح في إغفاءته. لقد اختفى منذ زمن طويل إلى حدّ أنّ كل واحد منّا فقد في أعماقه صورته التي تتبدّى الآن أمامي"[2]

هذا الفضاء المتاهة المكوّن من دوائر متعدّدة سرعان ما سيتبدّد عندما يصل البطل السارد إلى البحر ليشرع في خرق دائرة الطفولة التي تكوّنت في الفصل التاسع و كان النداء ساعتها قد بدا ثم هاهو ينتهي إلى خرق الدائرة الأخرى بعد تلبية نداء البحر و ربّما هو خرق لدائرة الفضاء الروائي كعتبة للمعرفة بالنسبة للسارد و حتى للمؤلف.[3]

---

[1]Charles Bonn .lecture présente de Mohamed Dib .p :65
[2] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :158
[3] Charles Bonn .lecture présente de Mohamed Dib .p :66

د- الفضاءات المفتوحة:

في ما يتعلّق بالبحر يقول "غولدن شتاين" عن الفضاء المفتوح كلاما يناسب هنا تمام المناسبة. فهو يرى أنه "حتى في حالة ما إذا جرى الحدث الروائي في مكان مغلف فإنّنا يمكن أن نكتشف فتحة أحدثها فضاء متخيّل. إننا نجد إذن الـــ "هنا" وهو المكان المحدّد الذي يضع الروائي فيه شخصيته. وهذه الأخيرة لا تنخرط فيزيقيا فقط في واقع الفضاء الروائي أين يجري وجودها ككائن من ورق. بل تحلم بآفاق أخرى، ترى نفسها أو تتصوّرها في أماكن أخرى. من هنا ينبجس فضاء مستحضر الـــ "هناك" متراكب مع الإطار الذي يجري فيه الحدث"[1]. سنلاحظ ذلك في ما سماه "شارل بون" فضاء الاكتمال و التعارض المأساوي.

بحيث يرى أنّ تفسير هذه الاكتمال الضائع و الذي وجد من جديد قد يغلق المعنى، فهي ما هو غير قابل للإدراك تماما، مثل نداء الناي الذي يجوب المدينة متسرّبا بين الشجر و الزعتر. و بما أنّ المدينة في السرد بالزمن الحاضر فضاء للمأساة و هي إلى معنى الانفصال أقرب فإنّنا سنبحث في الخارج عمّا يعبر عن فضاءات هذا الاكتمال. وبما أنّ الأمر كذلك فقد رأينا أنّ المدينة "فوق" متعارضة مع تلك "تحت" لكنّه تعارض يتعدّاهما إلى البحر و الريف. أي بين السطح بما ما يحيل إليه من معاني التعالي وبين الخارج* و بين الداخل. كما أنّه يشير في الوقت ذاته إلى تعارض زمنين أحدهما

---

[1].J. P Golden Stein Op. Cit..p 9

* للصعود إلى السطوح لابدّ من درج وعملية الصعود في حدّ ذاتها تحمّل دلالات متعدّدة. أغلبها تحيل إلى المُتعالي، واللامتناهي. فالسطوح بهذا المعنى فضاء للمُمْكِن والمحتمل. ولا يخفى ما "للدرج وصعوده في المتخيل العالمي من دلالات عديدة. من ضمنها التعالي والقدسية والاتجاه نحو الموت" يقول مرسيا الياد: "نحن نعرف أن الطيران والتعالي وصعود الدرج موضوعات جدّ واردة في الأحلام، وقد يَحْدُث أن تصبح إحدى موضوعات المادة المهيمنة في النشاط الحلمي أو التخيلي". نقلا عن: فريد الزاهي الحكاية و المتخيل ص: 131. حيث يذكر مرجعه:
M. Eliade. Mythe, rêves et mystères .Gallimard/ idée 1957. p 146

ماض و آخر حاضر يرمزُ إلى الانفصال. فالمدينة "الجوانية" مختلفة عن "الفوقانية" التي: " تقف بكلّ حرية على الأرض في العراء أين لا تجد الرؤية ما يحدّها"[1]. مع أنّ الأولى أساس الثانية الحيوي. فالداخل أساس الخارج. والرّحم أكثر أمانا من الحياة. إذ أنّ صورة المكان تتبع صورة الشخصية كما يرى "جيرار جينِت" بحيث تعدّ فضاءً دلاليا Espace sémantique يتأسّس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي. ويعتبره صورةً قائلا: "إنّ الصورة، هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتّخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تَهَبُ اللغة نفسها له، بل إنّها رمزُ فضاء اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى"[2]. لهذا كان البحر في الرواية مكانا مفتوحا على معنى الحرية المخيفة. وكما الأرض فالمدينة "تحت" أكثر حقيقة و أكثر أمانا من تلك "فوق" في حضورها الغريب المثير و العبثي و غير الواقعي. يقول السارد: "كنت أرى الناس يسيرون، يعملون، يمدّون أيديهم، و لا يفهمون لماذا لا زلنا هنا بينما توجد في مكان ما مدينة أكثر أمانا"[3].

كما تشير الأماكن المظلمة عادة إلى الرحم مثل الغرف تماما فما بالك بالتعبير الصريح عند السارد بأن المدينة "التحتانية" من تراب الأرض. و ما هو أرضي بالضرورة احتواء. و بما أنّ الذكرى هنا مكان و ليست زمانا وفقط فإنّ هناك فضاء آخر هو بيت الطفولة. و هو منزل مبني على تلّ من الآثار القديمة و لا يشير إلى أيّة كلية بما أنّه كان حجزا للسارد ولم يتخلّص من قسوته سوى عبر الصعود إلى السطوح أين:" رؤية الحقول الممتدّة تحت الشمسٍ لا نهاية لها"[4].

نعود إلى البحر باعتباره فضاء مفتوحا لأنّه يظلّ منذ البداية الحامي للمدينة. و هو الغاية من رحلة البطل. كما أنّه رمز الاحتواء أيضا و هو يأخذ صيغة الأنوثة لأنّه

---

[1] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :183

[2] نقلا عن حميد لحمداني. بنية النص السردي.ص:.G. Genette. Figures II .P : 46.47

[3] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :64

[4] Ibid. P 35

حَمَل الإنسان مثل الأم. يقول السارد: " كان البحر يقبل قدميّ الإنسان قديما و هو يذكر أنّه كان في يوم من الأيّام يحمله"[1]. وإذا ما كان يحمي المدينة ضدّ حجر"البازلت" المتفرّع في أزقّتها، فهو حنّان أيضا لأنّه أقوى من الحجر[2]والسبب هو انّه لا عمر له. مع أنّه يغمر المدينة في الأخير.

لا يبدو أن هناك انفصالا بين البحر و الريف و المدينة المفتوحة و هم يمثّلون الرغبة في الاكتمال الكوني بالاتّحاد و الاحتواء أو الذوبان. بل يجمعهم جميعا صوت الناي و"نفيسة". و هذان نجدهما في كلّ هذه الفضاءات بما يمثّلانه من حضور كلّي أيضا. لكنّنا نلاحظ أن السارد لم يذكر "نفيسة" سوى عند نزوله إلى المدينة "التحتانية" و لم يذكر صوت الناي سوى في آخر الرواية. و هو صوت باهت أصم لا يأتيه إلا كصدى التكسير. هكذا نلاحظ أن الفضاءات المفتوحة (البحر و المدينة فوق والريف..) تظل فضاءات "يوتوبية" Utopique لأنّها تخلق عالما موازيا للعالم الواقعي النصّي. وترى في تجربة الغياب واللامتناهي مرادها الذي تجد فيه سعادتها. لهذا يرى لويس فاكس أنّ "اليوتوبي" والعجائبي يجدان اندفاعهما في الخيال Imagination. لكنّهما يظلان مختلفين فـــ"اليوتوبي" نجده في رواية التجربة الذهنية. ويكون روائيا ما كان مغامرةً للإنسان الذي يتيه في عالم مختلف عن عالمنا مثل ذاك العالم الذي نقلق فيه على سلامتنا الصحية والعقلية. هذا السفر يسمح بإحداث مسافة بالنسبة لعالمنا الذي لم نتعلّم كيف نراه من الداخل بدلا من النظر إليه من الخارج. إنّ هاوي "اليوتوبيا" في تصوّره يشبه المسافر الفيلسوف وهو يملك بين يديه مادة للتفكير ويستسلم للأحكام المسبقة التي شكّلها عن الوجود. إنّه يتعلّم كيف يكتشف نسغ الأشياء الذي يختفي خلف الظواهر. وهو في الأخير يتلاعب بالفكر لكن بخوف وهو لا ينظر من الخارج، بل يدع نفسه يسحر ويُسلَب[3].

---

[1] Ibid.p :19

[2] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer.p :23

[3] C.F. Louis Vax: l’art et la littérature fantastique. P 16.

إنّنا نلاحظ أن السارد لم يترك مكانًا لم يرتده وهو حاول التخلّص من عالمه الداخلي، عن طريق التنافذ مع عوالم أخرى، وبالتالي فضاءات أخرى عبر المخيّلة التي تحيل على العجائبي. كما نلاحظ أنّ حركة الشخصيات في الأماكن المغلقة محدودة. وأنّ عدم التلاؤم معها يولّد الخوف والرهبة وبالتالي الحدث العجائبي fantastique ذلك ما خَبِرْنَاه في المدينة "فوق" ثم عند البحر، وبيت الذكرى. وفي الغرفة و في الكهوف. إنّها أماكن لا تنفتح على العجائبي إلاّ تنغلق عليه. وهي أماكن تقع فيها الشخصية في قبضة الهلوسة والهذيان. إنّ الأمر يؤكده"لويس فاكس" حيث يرى أنّ العلاقة بين العجائبي وهذه الحالات المرضية، فيها كثير من التشعب فموضوعاتهُما متقاربة فإذا ما كانت "المينوطورات" مثلا، ليست كائنات واقعية، وإذا ما كان وجودها لا يمكن التحقّق منه كحدث تاريخي بالشهادات المتطابقة. فإنّها تتمتع بوجود ذاتي existence subjective كون "المينوطرات" أوهام نصيّة. فالشعور بالغرابة، و بالحضور والإحساسات المبهمة، قد نجدها كلّها عند الأبطال الضحايا، في الحكايات العجائبية كما نجدها أيضا عند حالات الانفصام في الشخصية و"البرانويا"، والحالات العصابية الفردية و الجماعية كما هو الحال معنا في "من يتذكر البحر". هناك تبادل ما بين مواضيع الهذيان ومواضيع الأدب العجائبي. هذا الذي جعل من التواصل أمرًا جادًا في مواجهة أولئك الذين يدعون أنّها مجرّد حالات للمخيّلة. على الرّغم من أنّنا كما يقول "لويس فاكس": "لا يجب أن نخلط ما بين الأدب العجَائبي والأدب النفسي Littérature psychiatrique[1]. فهذا الأخير يحاول أن يقول أنّ العجائبي يدخل في صميم الاهتمامات العميقة للإنسان. وفي صميم همومه الداخلية. على أن بعض مبالغاته كما يرى "لويس فاكس" لن تجعل منه "سوى حالات طبّية"[2]مكتوبة على شكل روايات.

---

[1]Ibid. pp 19-20.
[2] Ibid. P 22.

5.1 تجلي العجائبي في الزمـــن:

أ- إضـــاءة منهجيـــة:

لا تبدو دراسة مشكلة الزمن في الرّواية، من الأمور الهيّنة. لأن هناك تراكمًا نقديا مهمّا فيما يتعلق بهذه المشكلة التي تخص بنية النص. بحيث أن الباحث سيضطرّ لمواجهة كل هذا الرّكام، بطريقة انتقائية على الرّغم ممّا فيها من إجحاف في حق هذا الجانب المهم في بنية النص الروائي. لكن عذرنا سنقدمه عندما نبرهن على أن الزمن في الرواية العجائبية هو زمن معلق Suspendu أي زمن حاضر ولا يدوم إلا لحظة التلقي. ومع ذلك فإنّه من المفيد العودة إلى المقولات المهمّة في هذا الباب كي يتضّح طرحنا.

يؤثر عن الشكلانيين الروس أنهم كانوا أوّل من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضًا من التحديد فيما يتعلق به وذلك لأنهم تعرضوا للأحداث وللعلاقات التي تجمع بين أجزائها. لقد فرّق الشكلانيون منذ أمد بين الحكاية ومبناها بين الأحداث المروية وبين طريقة روايتها. وبالتالي اعتبروا أن لكل عنصر زمنيته الخاصة به، فالأحداث المتضمنة في الرواية لها منطق مختلف عن تلك القرائن الزمنية التي تبرز من خلال كيفية عرضها. بهذا حاول البنيويون الأوائل أن يثبتوا الوجود الموضوعي للزمن في النص أي في كونه "حالة من حالات الخطاب. فالزمن في الرواية، كالنص نفسه يمكن القبض على تمفصلاته الكبرى وتحديد الأنساق التي يندرج فيها"[1]. بهذا يمكن الابتعاد عن تلك المقولات التي تجعل من الزمن مجرد تمظهرات وتصوّرات ذهنية تغذي فهما معيّنا للعالم. لكن إلى أيّ مدى يمكن أن يعد مفهوم الزمن في الرواية مفهوما إجرائيا خاليًا من انعكاس رؤية المؤلف للعالم. صحيح أنّ الزمن عنصر بنائي يمكن البحث عنه في ثنايا الخطاب. لكن أليس لهذا الزمن جوهر، أي أليست له دلالة ؟ و هذا موضوع آخر سنعرض له عندما نحدّد الزمن في العجائبي.

---

[1]حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص: 112.

يقسّم "تودوروف" إذن الزمن الروائي إلى ثلاثة أصناف، وهي:

- زمن القصة أو الحكاية: أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي.
- زمن الكتابة: وهو مرتبط بعملية التلفظ أي زمن السرد.
- زمن القراءة: أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص.

هذه الأزمنة الداخلية، أما تلك الخارجية فهي التي يرى "غلدشتاين" J.P. Goldenstein أنها:

ب- زمن الكاتب:

وهو الزمن الذي يضعه الكاتب تحت النص عندما ينهي روايته، أي ذلك الزمن الذي ألف فيه الرواية. ولا يخفى ما لهذا الزمن من تأثير على صورة المُؤَلَفْ. يقول ميخائيل باختين: "الكاتب / المؤلف يتململ بحرية في زمنه. يمكنه أن يبدأ الحكاية من أوّلها، أو من آخر، من وسطها أو أن ينطلق من أية لحظة في الأحداث التي يعرضها دون أن يُخِلَّ بالسر الموضوعي للزمن. هنا يظهر بوضوح كبير الفرق بين الزمن الذي يعرض والزمن المعروض. "[1].

ج- زمن القارئ:

القارئ مثل الكاتب الروائي، متأثرٌ لا محالة بالزمن الذي يعيشه، بسنّه،و بطريقة عيشه، وبطريقة تمثُله للرواية وباللّغة التي ينتمي إليها. القارئُ آخر متعدّدٌ يعيش زمنيته الخاصة وزمن قراءته للكتاب.

د- زمن الحكاية:

ويُظْهِر علاقَة التخييل بالواقع. فالحكاية يمكن أن تكون في زمن الكاتب أو تكون أقدم بقليل أو كثير، كما يمكن أن تكون في زمن مستقبلي مثل روايات الخيال العلمي.

---

[1]Michail Bakhtine. Esthétique et théorie du roman cite- par : J.P. Goldenstein. Pour lire le roman. P 104.

إنّ الأزمنة الخارجية تحيل، إذن على إشكالية التلقي، وتكشف لماذا هناك أعمال مستحسنة في مرحلة ما وهناك أخرى مرفوضة، وتكشف أيضا عن طبائع المتلقين وطرق تمثلهم للأعمال واهتمامهم بنوع معين على حساب آخر[1]. و كلّ هذا سنستفيد منه خاصة نتحدث عن علاقة المتلقي بالعجائبي. ونحن نذكر دور القارئ في الإقرار بهذا الجنس عن طريق التماهي وعن طريق التمثل العقلاني واللاعقلاني له. لذا يمكننا بالاعتماد على تلك التقسيمات التي سلفت، أن نقول أنّ مسألة الزمن مرتبطة بالرواية. في ثلاثة مراحل:

- بما قبل النص الروائي: المؤلف/ ومحيطه/ ماضيه.
- بالنص الروائي: بتلفظه أي حاضره.
- وبما بعد النص الروائي: بالتلقي/ المستقبل[2].

كما يمكننا أن نميّز بين زمنين في كلّ رواية:

- زمن السرد
- زمن القصة أو الحكاية.

إن "زمن القصة" يخضع بالضرورة للتّتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيّد "زمن السرد" بهذا التتابع المنطقي فنخلص إلى أنّ في "زمن السرد" ثلاث محطات: الماضي والحاضر، والمستقبل. وفي زمن القصة أيضا ماضي، وحاضر ومستقبل في "القصة يكون التتابع منطقيا"، ولا يمكن أن نلزم السرد بذلك.

وإذا ما كانت الحكايةُ شعبيةً. فإنّ بنيَتَها الزَمنية ستكون مختلفة. نلاحظ أنّ الحكاية الشعبية تتجنّب كلّ تغلغل زمني صريح. ولئن أعوزها " المرجع الزمني المباشر والصريح فما ذلك إلا أن أحداثها تدور في عالم متحرّر من كل قيود العرضية الظرفية

---

[1] J.P. Godenstenstein . Op. Cit. P 106.

[2] للمزيد من التفصيل أنظر: د. عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. ص: 225. و ما بعدها.

وهو عالم الممكن المطلق. كما أن الرؤية السحرية التي هي بمثابة الطاقة المولدة للحكاية الشعبية تحول دون أي إرســـاء زمني إذ أنّ عنصري الزمان والمكان يمثلان ركيزتي العالم العقـــلاني Rationnel الإنساني"[1].

ولأنّ أيّة حكاية تعتمد الزمنية الوظائفية "إذ أن تصنيف بروب يميّز الوضع الأصل Situation initiale الذي يشحن فيه المعاني الأولى. ويذكر فيه حصول الإساءة أو الافتقار، والاختبار الحاسم الذي هو زمن الإنجاز والتغيير، والوضع النهائي الذي تعكس فيه المعاني الأولى لحصول الافتقار. وبالتالي يمكن الحصول على الخطاطة هذه:

"ما قبل ← عكس ← ما بعد (Avant → Versus → Après).

الوضع الأصل ← عكس ← الوضع النهائي (Etat initial → Versus → Etat final).

وتلازم هذا التقابل الزمني الذي تستند إليه الحكايات معاني معكوسة أيضا.

ما قبل (Avant) ← الإنجاز (La faire)← ما بعد

↓ ↓

انفصال: البطل عن موضوع الرغبة. اتصال: البطل مع موضوع الرغبة.

فيكون التعبير في المحتويات الدلالية هو الذي يشكل التقسيم الزمني للحكاية"[2].

لماذا ذكرنا كل هذا إذن؟. لأن الزمن في الرواية العجائبية القريبة جدّا من الحكاية الشعبية لا يمكن اعتباره إلا زمنا معلقا. ولا يمكن قياسه إلا بزمن التلقي من جهة وبزمن الحدث فوق – الطبيعي الذي تكوّن نتيجته ردّة فعل الشخصية ومنه القارئ تجاه هذا الحدث. يقول تودوروف: "إن زمان وفضاء العالم فوق– الطبيعي..

---

[1] سمير المرزوقي/ جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة، ص: 58.

[2] ينظر المرجع نفسه ص: 60.

لَيْسَا هما زمنـــا وفضاء الحياة اليومية. ذلك أن الزمن يظهرها هنا معلقا"[1]. ويضيف: "إننا نلاحظ مرّة أخرى، نفس التحوّل في تجربة المخدّر، حيث يبدو الزمن مُعَلقا. وعند الذهاني الذي يعيش في حاضر أبدي، بدون فكرة عن الماضي أو المستقبل"[2].

لذا يمكن أن نموقع الزمن الذي يتجلى فيه العجائبي بالنسبة إلى ذلك الذي تشير إليه الحكاية العجائبية بعَدِّه زمنا خاضعا للرؤية السحرية أو "فوق- الطبيعية". وللتوضيح أكثر فإنّنا نعتبر الزمن الذي يتجلّى فيه العجائبي حاضرًا أبديًا لا تخرج منه الشخصية إلاّ عندما تكفّ عن استحضاره في المكان. لذا سيكون معنا في زمن الحكاية."الما- قبل".و"ما- البعد". والزمن الداخلي.

1. الما- قبل: وهو الطفولة في البيت العائلي و قبيل غزو"المينوطورات".

2. الما- بعد: وهو لحظة النزول إلى المدينة التحتانية وبداية مغامرة البحث عن البحر و"نفيسة" و تتبّع صوت الناي الذي يغمر كلّ مكان.

هـــ- الزمن الداخلي:

وهو الذي يظهر فيه العجائبي بشخوصه وصوره وغيرها من الظهورات apparitions لكن كيف يمكن لنا تحيينه؟. أي جعله دالا على الحاضر فقط. والجواب، يمكن ذلك باعتبار لحظةِ ظهور العجائبي لحظةً متوقفةً معلّقة ليس قبلها حدث وليس بعدها حدث. يغيّر في المسار الطبيعي للسرد. إنّها لحظةَ توقّف، لكن التوقفَ نجده خاصة في لحظات الوصف حيث يتعطّل السرد. والتي يسميهـــا البنيويـــون La pause الاستراحة. يقول حميد الحميداني: "أما الاستراحة. فتكوِّن في مسار السرد الروائي توقفات معيّنة يُحْدِثـــُهَا الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف. فالوصف يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية وتعطيل حركتها. غير أنّه باعتباره استراحة وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في

---

[1] ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي. ت. الصديق بوعلام ص: 150.

[2] المرجع نفسه ص: 151.

المحيط الذي يوجدون فيه... ففي هذه الحالة يصعب القول بأنّ الوصف يوقف صيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحدّه، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها وحالات أبطالها"[1].

ليست الاستراحة وحدها هي المسئولة عن تعطيل السرد وتعليق الزمن الذي يظهر فيه الحدث العجائبي. بل السرد المشهدي أيضا يساهم في ذلك، وهو ذلك المقطع الحواري الذي يتخلّل تضاعيف السرد. وهو اللحظة التي "يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدّة الاستغراق"[2]. لذا كان العجائبي وهو وظيفة من وظائف السرد يتطابق في المدّة الزمنية مع لحظات تعطيل السرد بالاستراحة أوالمشهد.

إنّ العجائبي ليتدخل في لحظات وقف السرد، كي يقلب الأوضاع ويلوّن المشاهد، ويمزج الخيالي بالمحتمل والمرعب. إنّ هذه الخاصية "تؤشر على الربط المتواتر بين أسلوب المشهد وتقنيات الحلم والتخييل وتوقع كلّ ما هو غير عادي واستثنائي في المواقف والأوضاع"[3].

وإنّ ما يجمع بين مشاهد الغزو "المينوطوري" و تحوّل "المدينة فـــوق" و انتشار "البازلت" و غيرها من المشاهد هو طابعها الخيالي وإغراقها في البعد عن الواقعي السردي الخطي واعتمادها في ذلك على المشهد السردي كوسيلة للإقناع باحتمالية العوالم التي تقدّمها. ومنذ البداية وحتى يتوقّف صوت السارد عن الكلام في نهاية الرّواية نجد أن الأحداث تتحرّك باستمرار نحو الأمام مع تلك الانعطافات نحو الداخل، وهي ما تمثّلها الذكريات والمشاهد العجائبية للدلالة على حركة السعي نحو الخلاص من المسخ والقهر و التحوّل إلى حجارة، إذ يبدو أنّ تسلسل الأحداث وترتيب الوحدات الزمنية في المتن الحكائي أو القصة قد جاء موازيًا للترتيب الخطي للخطاب

---

[1]حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص: 76- 77.

[2]المرجع نفسه. ص: 78.

[3]حسن بحراوي. ص: 172.

السردي وقد ساعد على ذلك هيمنة صوت السارد. كأنّ الكاتب يسعى من خلال ذلك إلى خلق نوع من التزامن بين السرد والحكاية أو بين الخطاب والمتن الحكائي.

ويضيف تودوروف أيضا أنّ تحقّق العجائبي مرتبط بـــ"راهنية" القراءة، القراءة المتماهية مع الشخصية ذات ردود الأفعال المناسبة، المتسائلة عن طبيعة ما تقرأ. إنّ هذا الموقف يقضي "بالتموقع في جلد القارئ من أجل تحديد العجائبي: لا القارئ المبطّن في النص. بل القارئ الواقعي"[1]. الموجود خارج النص الأدبي، ذلك الذي يتلقى النص وهو متداخلَ الشخصية وغير محدّد الهويّة بدقّة. ممّا يعني أنّ الزمن العجائبي: هو الذي لا يدوم سوى لحظة التلقي المنوط بالقارئ الذي يعتمد عليه في تحديده كما رأينا[2].

ي- تحجّر الزمن العجائبي:

لقد تحدثنا عن الزمن المعلق في السرد العجائبي عموما، كيف انّه لا يدوم سوى لحظة الظهور أو لحظة التردّد و هو زمن لا سابق له و لا مستقبل له بل هو حاضر دوما بما أنّ لحظة الرعب هي الدائمة. و في "من يتذكر البحر" نلاحظ هذا التوقّف الذي يسميه "شارل بون" بالتحجّر. لسبب بسيط هو أنّ كلّ شيء يتوقّف عن الحياة في مدينة يغزوها "البازلت". كلّ شيء ذي معنى يتحوّل إلى حجر حتى الأفكار و الأصوات و الألحان. وحده البحر منبع الحياة قادر على الصمود في خضم التحجّر الذي ينتاب البشر والكائنات.

ومع هذا لم يغب التراتب الزمني للأحداث عن الرّواية أبدا، بل هو ثابت في لحظتين سرديتين و إذ نلاحظ أن هناك زمنان سرديان الأول هو السرد الحاضر الآني الذي يقوم به الراوي المتجسّد المتكلّم بضمير "الأنا" لحظة وقوع الأحداث و الثاني زمن الطفولة و المراهقة و هو في الماضي. هناك حكايتان إذن، لكلّ واحدة منهما ترتيبها الخاص. في الأول معلق متحجّر أثّر فيه العنصر العجائبي متمثّلا في التكاثر الفجائي

---

[1] ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي. ت. الصديق بوعلام ص: 55.

[2] أنظر المدخل عندما تحثنا عن الراوي العجابي المتجسد.

للبنايات الجديدة التي تلتهم المدينة و تجبر أهلها على الاختفاء تحت الأرض أو على التحجّر إلى حدّ الانفجار. يبدأ التراتب بشكل تصاعدي ثم ينتهي شاملا، أي منذ لحظة غزو البنايات حتى اللّحظة التي يغمر البحر المدينة بعدما كان السارد طوال الوقت تحت بين الكهوف.

و في الحكاية الثانية نشهد طفولة السارد في ذلك البيت المبني على قصر أثري[1].ثم باتصالاته المتصاعدة بالخارج مثل زيارة طفل آخر له على السطح و زيارته للمدينة أول مرّة. و أخيرا عند موت والديه و تكفّله برعاية حانوت والده. مما يعني أنّ صياغتها كانت دوما في الماضي..

أما في ما يتعلّق بصيغة الحاضر فإنّ المدينة تعيش تحوّلا إذ تصنع "المينوطورات" لنفسها وطنا و تؤسّس نظاما على أنقاض وطن الآخرين. هذا النظام سيقضى عليه بالطوفان. أمّا السارد الشاهد على كل هذا فسرعان ما يدخل تحت الأرض من أجل لقاء"نفيسة". و في هاتين الحكايتين المتوازيتين لا يأخذ السرد بصيغة الماضي مكانا مهمّا في الرّواية مع أنّ السارد البطل هو المؤطر للملفوظ القصصي. و بالإضافة إلى ذلك لا يوجد فصل بينهما على المستوى النحوي فالسرد الآني يتناوب مع السرد في الماضي مما يجعل الماضي محينّا أي ثابتا في الحاضر مستحضرا دون أن يشعر القارئ بذلك كأنّما الأمر بديهي بالنسبة له باعتباره متماهيا مع بطل الحكاية.

صحيح أنّ الزمنين متوازيان لكنّهما مع ذلك يتبادلان المواقع إذ انّه من الممكن أن نرسم لهما خطوطا كبرى من خلال لحظات السرد:" كنت أستعيد من جديد حياتي في الرّيف. منذ زمن بعيد، وقت الطفولة: أين كنت ألتقي بأشخاص مثل هذا الرجل."[2] لقد وصف السارد زمنا ماضيا لكنه استحضر مكانا غائبا هو الريف مع أنه يتحدث عن الحاضر.

---

[1] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :36

[2] Ibid .P : 10

وأثناء الظهور الثاني تحاول الحكاية أن تصف علاقة السارد بأبيه بأن تذكر البيت الغريب الذي عاشا فيه.[1] في حين أنّ علاقة الذكرى مبيّنة بوضوح. و من خلال هذا المقطع يستعين السارد بالصوت المائي لـــ"نفيسة" ليهرب من العنف الذي ينتشر في المدينة. إذ أنه يهدهده كما البحر و"يحمل إليك شيئا آخر" كمـــا يحملك "إلى زمن محب" عميق جدّا و جوهري جدّا، حتى يدرك في الأخير انه لم يكن قادرا على أن يحب من أحبه.

يبدو الترابط الزمني أكثر وضوحا في الفصل السادس[2].حيث تأخذه شخصية من الزمن الماضي و هي المتسوّل إلى الزمن الحاضر فيظهر "الحاج" في الحانوت كما ظهر ذلك الرجل في المطبخة[3] métabkha. فمدينة السرد في صيغة الحاضر ميّتة تماما كما السرد الحاضر المتوقف. أمّا الحركة فلا تميز سوى السرد بصيغة الماضي. لما تتمتع الذكرى فيه من ديناميكية. و لم يعد الحانوت أو المدينة قادرين على الإشارة إلى أي معنى جديد و هنا يرتفع نداء البحر الذي يصنع تواصلا بين السارد ضد المدينة التي أحاطته فجأة بالأشباح و بالمومياوات ثم يخترق المتاهة وتنفتح الأبواب أمامه من أجل لقاء الصوت الذي يغمره كلّه ليتحوّل إلى نشيد.(ص: 156 و158).. لكن على السارد أن يفكّك الرّموز و يحلّها لكي يجد الطريق.و بسبب عدم القدرة على ذلك تتعدّد إخفاقاته. لقد كان يبحث عن الحلّ عند "عصمان صمد" بينما كان الحلّ بين يديه عند "الحاج".(ص:179). وللإدراك الكلّي للوجود و لتلك الأوّلية الخاصة بالبحر كان على البطل أن يظلّ بين الماضي و الحاضر. و أن يدرك هذا الزمن الكلّي الذي يحتويه البحر والذي هو هنا في النص ذكرى و آخر ما يتلفظ به السارد. في آخر سطر من الرواية و هو الجزء المهم من ملفوظ "عنوانها"[4] منذ البداية. لقد كانت

---

[1] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P :33/34
[2] Ibid p :45
[3] Ibid p :08

[4] ملفوظ الرواية هذا كامن في العنوان: Qui se souvient de la mer ?.

استعادة ذكرى البحر آخر جملة من آخر فقرة من النص الروائي بعدما غمر الطوفان كل شيء. قال السارد :" كانت البنايات الجديدة تختفي و هي تنفجر الواحدة تلوى الأخرى و بسرعة راحت الحيطان تتفكّك و تسقط: كانت المدينة قد ماتت.و سكانها واقفين وسط الخراب كشجر يابس كما لو أنّ الكارثة باغتتهم، حتى جاء البحر الذي كان يسمـــع هديره منذ مـــدّة و غمرهم بسرعة بهدهدة أمواجه التي لا تكل. يصلني في أحيان متقطعة صوت انكسار، صوت نشيد أصم فأحلم ، و أتذكر البحر[1]"

1. 6 التنـــاص في السرد العجائبي:

مكونات السرد العجائبي كثيرة و متعدّدة .لهذا يمثّل النص الأدبي عملية استبدال مع نصوص أخرى، ممّا يعني عملية تناص. بما هو فضاء تتقاطع فيه نصوص عديدة، مأخوذة من عوالم أخرى. كما يتألف النص الأدبي أيضا من كتابات متعـــدّدة "تنحدر من ثقافات عديدة. تدخل في حوار مع بعضها البعض، تتحاكى و تتجاذب"[2]. فلا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى. إذ تعدّ هذه العلاقة جوهرية لأن كلّ خطاب، سواء عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له و حتى مع الخطابات التي ستأتي. تلك التي يتنبأ بها و يحدس ردود فعلها[3]. فالنص بهذا يتكوّن من حقول متضمَّنَة. وأصداء متجاوبة للغات أخرى وثقافات عديدة، تكتمل فيه.

ويبدو أنّ القارئ هو الفضاء الأكبر الذي ترتسم فيه كلّ هذه الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يُضيّع أيّـــا منها ودون أن يلحقه التلف. بحيث أنّ القارئ وحده يستطيع أن يتلاقى مع النصوص التي حضرت فيه. ووحده ينفعل مع تلك التراكمات

---

[1] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P : 185

[2] رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص:87.

[3] ينظر ت. تودوروف. مخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح المؤسســة العربيــة للدراسات و النشر، ط02، 1996 ص:16.

للنصوصٍ السابقة، التي قد شكّلت وعيه بحس أدبي معيّن. لذا اعتبره "تودوروف" المبدأ الأساس لتحقّق العجائبي. لأن " التناص يتّصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدّة. بالقبول أو الرفض في نسيج من النص الأدبي المحدّد"[1]. فـــ "جوليا كريستيفا" ترى أنّ "التقاء النظام النصي المعطى، كممارسة سيميولوجية بالأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضائه أو التي يحيل عليها[2] فضاء النصوص ذاتها. يطلق عليه "وحدة ايديولوجية"[3] مما يعني أن استضافة نصوص أخرى عند أي نص هو تعبير إيديولوجي عن رؤية خاصة كان على محمد ديب شرحها في آخر الرواية عندما راح يبرّر سبب تغيير خطّ الكتابة من الواقعي إلى العجائبي مستعينا بالأحلام والكوابيس[4].

أ- توظيف الأسطورة:

هكذا سنكتفي بالحديث فيما يتعلق بالسرد على التناص دون غيره لأنّ مكونات الخطاب كثيرة جدّا و حصرها هنا بالتفصيل سيجعل العمل يكرّر نفسه بما أن هذه الأخيرة متداخلة مع بعضها بعضا و يمكن رصدها من خلال الحديث عن احدها. لقد اخترنا التناص لما لاحظنا من قصدية في توظيف بعض مكونات المخيال الوطني و

---

[1]صلاح فضل بلاغة الخطاب و علم النص. ص:240.

[2]صلاح فضل . م. س، ص: 230.

[3]يقول تودوروف "أن الإديولوجيا حسب باختين، تولد من الكلام. و هي تولد من اصطدام العلامة بالعلامة والفكرة بالفكرة في عملية التفاعل الحواري الذي ينشئ وسطا إيديولوجيا.. أن الوعي الإنساني يحيا في هذا الوسط الإيديولوجي و يتطوّر ضمنه، أنه لا يحتك بالوجود بصورة مباشرة بل يلتمس علاقته به من خلال هذا العالم الإيديولوجي المحيط و ليس هذا العالم المشار إليه سوى اللغة والممارسة الكلامية بحيث يتطابق مفهوم العلامة اللغوية، المثقلة بالتشديدات والمخصبة بالمعاني و المعاني المضادة، مع مفهوم العلامة الإيديولوجية".نقلا عن ت.تودوروف. ميخائيل باختين. المبدأ الحواري، تر. فخري صالح. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. ط: 02. 1996. ص:20.

[4] أنظر لاحقة الرواية ص:187

العالمي من وظائف عجائبيـــة وغيرهـــا و الدليل على ذلك إشارة "ديب" إلى كون هذه الرواية تعتمد على موروثات مكتبة الخيال العلمي و التصـــورات "الفرويدية" عن الأحـــلام والكوابيـــس و على مفهوم السرياليين لمعنى انعكاس الواقع في الفن.[1]

لقد رأينا إذن كيف أن العجائبي صبغ بقوّة فضاء المدينة مما جعل إدراك المكان مبهما. مما يعني أنّ هناك مقاربة ذاتية من الشخصيات للمكان. وفضاء الكتابة هذا لا يملك أيّة تمثيلية représentativité بالنسبة للواقع بل هو خلخلة له. لذا تبدو الأسطورة هنا وسيلة للقول من خلال بعض المعالم الواضحة. فما هي هذه الأساطير هنا ؟.

يبدو فضاء المدينة، من خلال حساسية البطل، كالمتاهة ممّا يعطي الانطباع ذاته لدى القارئ. لكن من خلال هذا التميز يعطينا محمد ديب بعض مفاتيح القراءة التي تجعلنا نغوص في أعماق النص. وهذه الإحالة إلى المتاهة ليست عبثا بل تحمل في طياتها معاني أخرى غير وصف المكان. لذا وجب أن نخرج من المحتمل كي ندرك الرهانات الدلالية و العلاقات المتضمّنة. لأن هذه الصورة تستدعي أسئلة أكثر شمولية. بما أنّ الروائي اخذ مباشرة من أسطورة" تيزي" Thésée [2]و "المينوطورات" Minotaures إذ يبدو أنه يشير إلى وظيفة الأسطورة هذه خاصة عبر التصريح بها. إنّها واضحة حقا مع أنّها ليست الوحيدة فالنص غني بهذه الإحالات.

---

[1] لاحقة الرواية ص: 189

[2] هو ملك أثينا في الأسطورة اليونانية. قاتل المينوطور.لذا أصبح ملكا. طرد من الحكـــم بســـبب امرأة و عاش في جزيرة أين قتل.

ب- فكرة المتاهة:labyrinthe

لقد مرّ بنا كيف أنّ المتاهة من أبرز الصور الأسطورية في الرواية و هي الأهم بما أنّها السمة الغالبة على الفضاء النصي. فما الذي تستدعيه؟. والجواب أنّ مفهوم المتاهة متجسد في بعض الوظائف العجائبية منها حركة الجدران في المدينة. فهي معوجة و ملتوية و تترصّد الشخصيات لتقف أمامها. مما يجعل الفضاء متحركا و ليست الشخصية التي يقع عليها فعل التحوّل من فوق و ليست هي من يقوم به. وهكذا فالحيطان: "لا تكف عن اختلاق عقد غير قابلة للحل"[1] و هي: " تتحرّك و تتبادل المواقع حولنا دون أن تلتزم بترتيبها السابق.. رغبة منها في التكاثر و الاحتواء من الداخل والخارج"[2]. فالمدينة لا تكفّ عن الحركة و على البطل في كل حين أن يجد طريقة للخروج. مما يعطي للمكان صفة المتاهة. و الفضاء هكذا يبدو قادرا بإرادته وحده على التنقل بحسب رؤية الشخصية على الأقل. لأنّها تتحوّل إلى مساعد أيضا عندما تريد و عندما تشعر بانزعاج السارد البطل : " فجأة كيّفت الحيطان مساراتها المتعرّجة و أفسحت لي طريقا مستقيما حادا يتّسع لشخص واحد و يؤدي إلى البيت"[3]. فنحن في مواجهة فضاء عجائبي متحرّك قادر على الإدراك تعيشه الشخصية كتحوّل في المتاهة التي ذكرت لفظا في الصفحة 17 و الصفحة 08 مع لفظة " مينوطور". ويبدو أنّها الوجه الآخر للفضاء الداخلي (ص:58) و المدينة التحتانية (ص:59). وهكذا يبدو أنّ المتاهة هي الفضاء الذي يجمع بين جميع هذه الفضاءات. كما يبدو أن المتاهة ليست في الأخير سوى إشارة لطبيعة الكتابة نفسها كتعبير عن استحالة القبض على المعنى المنفلت، ممّا جعل المؤلف يستعيض بالأسطورة نتيجةَ غياب الدلالة .

[1] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P : 07

[2] Ibid p : 16

[3] Ibid p : 60

ج- فكرة المينوطور:Minotaures

هذه التفسيرات فيما يتعلق بالمتاهة ستؤدي بنا إلى البحث في سبب استدعاء "المينوطور" في هذا النص. بما أنّهما أسطورتان مرتبطتان معا. إنّه كائن "ميثولوجي" ينتمي إلى عالم البشر و الحيوان معا. ولد من زواج ثور وملكة "كريت" نصفه إنسان ونصف الآخر حيوان. و هو يمثل البشاعة و المسخ المرعب و هو مرتبط دوما بالوحش الذي يتغذى من اللحم البشري كما يشير إلى الشيطان. مما يذكرنا بالمتاهة باعتبارها جحيما. و يبدو أنّ هذا هو البعد الذي يشير إليه هذا المسخ الرمادي صاحب الصفير الحاد و الذي يتحوّل إلى مومياء "بُعثت من قبرها"[1] (ص:45)." "محافظة منذ آلاف السنين على صلابتها و جمودها"(ص:45)." لقد خالجني شعور بأنّ نظرة حيوانية هادئة تتركز عليّ"(ص:53) إنّها تشير إلى القسوة الخالصة و القوّة الأزلية للطغاة. و يظهر أنّ وصف هذا المسخ يظلّ خارجيا فنحن لا نعرف دواخله و إنّما نأخذ موقفنا منه من خلال رؤية السارد له. بما أنّ الهيئة الشيطانية تشع منه باعتباره حارسا قاسيا متربّصا بالنّاس في الطرقات. و بما أنّ الكائن ناتج عن علاقة محرّمة فإنّه يجمع الرعب الخفيّ في ما يستدعيه الجنس من رهبة من المحرمات. و كما رأينا فإنّ العجائبي يصف دوما أقصى ما تشير إليه العلاقات من هذا النوع من رهبة من الموت. و من خشية من الإخصاء.

---

[1] يلاحظ تودوروف أن مبدأ التحول هو " تحطيم الفاصل القائم بين المادة و الروح". بفضل العجائبي فـ " إن العبور من الروح إلى المادة أضحى ممكنا"[1]. والرابط بين الفكرة والإدراك الحسي لا يكون متوفرا إلا عبر التحوّل الجسدي. ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي. ص: 144

د- فكرة العنقاء :Le phénix

يوجد في الرواية إشارة إلى ذلك الطائر الأسطوري العجيب، غير أنّها باهتة لكن قوّة حضورها و رمزيتها تجعلنا نتتبعها. يظهر أول مرّة في الفصل الخامس (ص:37 إلى ص:44) و في السادس من (ص: 45إلى ص:55) .لقد وُصف باعتباره: " أخرج حيّا من تحت الأرض على شكل ديك بمنطق كلب" (ص:44). و نجد له ذكرا صريحا في الصفحة:47: "ومهما فعلوا فالعنقاء تحميهم". كما أنها ظهرت بعد ليلة مرعبة أطلق فيها سراح عفاريت كثيرة. إنّها بأصوات فظيعة و شيطانية فوق طبيعية تمارس العنف الشديد على الواقع. لقد كانت النتيجة بعد الليلة أنّ عشريين رجلا قتل ولفظتهم الأمواج و على أجسادهم علامات و أوسام. لقد كان ظهورها دليلا على الرّعب و القلق.

و مع ذلك فالعنقاء تشير في كل الآداب و الفنون إلى شيء ايجابي دوما فهو رمز للولادة من جديد و الإبداع و الجمال و هو خالد لا يحتاج للتوالد كي يحيى في الأزل يعيش من عناصر نورانية. لكن النص يصبغها بالرؤية الكارثية. و ربّما علينا أن ننظر إليها من هذه الوجهة، لكون محمد ديب يعيد صياغتها و نسجها نسجا جديدا. لأنّ العنقاء هنا لا تتغذى من النور بل من الظلمة، بالإضافة إلى كونها حمراء قانية كالدم فهي تطلق الشرر المدمر و تحرق به من يصادفها. لذا يمكن القول أن الكاتب حاول تجسيد الشر بجميع معانيه عبر صناعة أساطير جديدة من مادة الأساطير اليونانية.

لماذا الأسطورة ؟:

لماذا يلجأ محمد ديب في كتابته إلى الأسطورة. لقد لاحظنا كيف أن هذا التوظيف جعل منها مرجعا للنص و لتفسيره من جهة كما أنّها وظيفة من وظائف العجائبي الكثيرة. وحتى يتخلّص الكاتب من التفسير الشعري أوالمجازي اتنتقل بنا إلى الرؤية العجائبية الكارثية في تصوير الحرب.وهكذا راحت هذه الأساطير تستدعي بعضها بعضا. فالمتاهة تستدعي "المينوطور" و هذا الأخير يستدعي كلّا هو حيواني و العنقاء تشير على التوالد من الفراغ و من الضوء لتأخذ صفة النار. فكل أسطورة صدى للأخرى. و الأسطورة بهذا المعنى هي شكل منته و معقد يمكن أن نسميه لغة رمزية. أي هنا يتم تحويل الواقع مستعينا باللغة من اجل التركيز على احتماليته.

يمكن اللجوء إلى الأسطورة من أجل استحضار الصور في آنيتها أي لحظة وقوعها. بما أنّها تمثل مرجعا و ثقافة مشتركة مع القارئ أين سيكون ورود الفكرة سريعا و سيكون أثرها بالغا. ممّا يجعل نتيجة تمثّل العجائبي آنية و أثره في القارئ بليغا. إنه يريد أن يقول الأصل في الأشياء في كليّتها وفي شمولها. بحثا عن اللّغة الأولى حتى يصير النص أعمق و يمنح الكتابة شرعيتها باعتبارها فعلا مؤسّسا لمعنى جديد غير ذلك الذي يشير إليه الواقع عادة.

و هكذا يكون التناص ذو معنى و يمكّننا من إدراك فرادة هذا العمل. كما يمكّننا من فهم نزوعه إلى لغة أوّلية مؤسّسة. و لا يفعل التناص فعل المحدّد للأجناس الأدبية كالأسطورة و الحكاية و مخلّصا لها من التذويب فقط بل يريد أن يصنع نصا جديدا قائما على الرؤية الكارثية للحياة و بالتالي على الرؤية العجائبية المقلقة. هكذا فهو يسمح بالتعبير عن المحتمل و المدهش المرعب غير القابل للإدراك العقلاني.

1. 7 أثر العجائبي في بنية التناص :

رأينا كيف كان لتوظيف الأساطير دور في الخروج بالعجائبي من صفة العجيب إلى ذلك الشعري المحتمل المعبّر عن هموم الإنسان المعاصر عبر خلق أساطير جديدة من رحم تلك القديمة عبر التخييل و صناعة اللغة. وفهِمنا كيف أنّ "محمد ديب" يعيش هموم الكتابة حتى أنّ كثيرا من التوظيفات العجائبية ليست في الأخير سوى كناية عن الرّعب أمام فراغ المعنى أثناء ملاحقة فعل الكتابة ذاته. و ما الاستعارات القريبة أو الرموز التي يفهمها القارئ من أول وهلة سوى حجّة النص كي يقول ذاته. لأنّه لا بد من معنى قريب يكون فرصة للتواصل مع القارئ. كما أنّ النص السردي لا بد له من التمثيل représentation حتى يدّعي التواصل. أمّا همومه العميقة فإنّها تحتاج أحيانا إلى الكاتب كي يعلن عنها. و المسألة لا تقف عند هذا الحدّ. فالنص الروائي عند "ديب" ليس ساكنا أو منتهيا لحظة قوله أو كتابته بل كان و لا يزال يقيم حوارا مع نصوص أخرى منها الأسطورية و الشعرية و حوارات لا تنتهي مع نصوص الكاتب نفسه. أي أنّ أعمال "ديب " تقيم تواصلا مستمرا في ما بينها بحيث أنّها مترابطة مع بعضها من جهة، من حيث المواضيع أو من حيث الأمكنة "تلمسان" أو غيرها من جهة أخرى مثل أساطير و خرافات بلاد الشمال. و مرتبطة بالأسئلة الجوهرية من جهة أخرى. مثل سؤال الكتابة باعتبارها همّا شخصيا.

ليست الحوارية التي يراها الباحث هنا سوى الصورة الأخرى للتناص. إذ أنّ فكرة الحوارية قديمة قدم البحث البنيوي. لقد كان "باختين" أوّل من تكلّم فيها منذ عام1924[1].أين قال أنّ الكاتب لا يعود في نصوصه إلى الواقع فقط بل يعود إلى نصوص أخرى سبقته. و تصوّر أنّ هذه العودة هي على شكل حوار دائم معها و

[1]Mikhaïl Bakhtine. Questions de littérature et d’esthétique. Moscou, Khoud. lit. 1975. p: 71-76.

نوعا من التنافس مع الأشكال الأدبية الموجودة. لقد توّصل "باختين" إلى هذه الفكرة لأنّه يرى أنّ حياة الأديب الفكرية هي دوما عالم واسع من الحوار، كنوع من التبادل للأفكار فيما بين الأنواع الوعي البشري. و تجسيدُ الفكرة هي شرطٌ أساسيّ لهذا الحوار لأنّ كل إنسان يملك رؤيته الخاصة. و الإنسان الواعي مع إدراكه الخاص للعالم حاملٌ لفكرة . ومن بين الأفكار يقول "باختين" هناك الأفكار الحيّة مع أنّها تبدو ميّتة وهي تلك التي تعيش في تبادل مستمر مع أفكار أخرى. الفكرة التي تحيى بحسب الناقد الروسي الكبير ليست تلك المنتهية بل تلك التي تعيش في الوعي و هي تلك التي تخرج إلى العلن عندما تقييم حوارا و تواصلا مع أنواع الوعي المتعدّدة، إنّها متبادَلة و هي ذاتية في كلّ مرة[1] . ممّا يعني أنّ الحياة هي ميدان الفكرة. و بما أن "باختين" لاحظ العلاقة الجدلية بين الفكرة و اللفظ فإنه قال بوجود حوار بينهما و أنهما بطبيعتها في حوار مستمر.لهذا ترى "جوليا كريستيفا" أن الحوار هو حياة اللفظة في حوار مع ألفاظ أخرى. و هكذا ترى الحوارية في كلّ لفظة لفظا على لفظ في اتجاه لفظ، إذ أن هناك تعدّدية في الأصوات في هذا الفضاء من التناص بحسب تعبير "جوليا كرستيفا". "اللفظة هي لفظة متخمة بالألفاظ. و الحوار فيما بينها لا نهاية له"[2]. لقد جاء الاهتمام "السميولجي" بعد ذلك لكي يبرز الرّغبة في البحث عن الغنى الدلالي للألفاظ و كان مفهوما هذا الاهتمام غير أنّ فهم "جوليا كريستيفا" ظل مسيطرا على طرحها أما فكرة "باختيين" حول تجسد الفكرة و حواريتها فقط ضاعت . لأن السؤال الذي طرح هو هل هناك نصوص ذات صوت واحد أي مستقلة و أخرى ليست سوى صدى لنصوص أخرى. يرى "تودوروف" أن فكرة الفصل بين نصوص مؤسسة

[1] Mikhaïl Bakhtine. La poétique de Dostoïevski. Paris. Seuil.1970.p : 127.

[2] Julia Kristeva. Bakhtine :le mot, le dialogue et le roman. In: Critique. Paris.1967. № 23 .p : 13.

وتلك صدى لنصوص أخرى هي فكرة خاطئة.[1] لذا قامت هذه "كرستيفا" بتسميته "بالتناص" intertextualité هو المصطلح الذي انتشر بسرعة بين البنيويين. و لم تستعمله سوى في المجال اللساني و حصرته في الأدب باعتباره حوارا بين النصوص. لقد تبني النقاد هذا المفهوم و انتشر بينهم بسرعة من "غريماس" إلى "بارث" إلى "جاك لاكان" إلى "ميشال فوكو" إلى "جاك دريدا" هؤلاء الذين حاولوا إثبات الطبيعة اللسانية للفكر البشري . ووجدوا له استعمالات عديدة باعتبار كل شيء بالنسبة لهم هو نص. الأدب الثقافة و التاريخ و حتى الإنسان . الثقافة بالنسبة لهم تناص و هي بحسب "رولان بارث" نصا و ميدانا لكثير من المعادلات و من الإحالات اللاواعية. و النصوص هي في الأساس مكوّنة من شذرات لنصوص سابقة مأخوذة من نصوص مأخوذة أيضا[2].

و في ما يخص نص "من يتذكر البحر" فيمكن أن نلاحظ أن هناك علاقة جدلية بينه و بين الواقع و ليس بينه و بين نصوص أخرى فقط. فـــ"جون دي جو" مثلا يرى أن "من يتذكر البحر" عبارة عن كناية كبرى عن الحرب التحريرية الجزائرية ويصرّح دون مواربة بأنّ هذا العمل قد كتب بطريقة استعارية [3]. و يبدو ذلك حقيقيا لأن العجائبي منفصل تماما عن المحتمل. لهذا رأى فيه "شارل بون" شكلان للسرد متوازيان . سرد آني و حاضر وهو الخاص بالحدث العجائبي و سرد للماضي البعيد مكوّن من لحظات نادرة، في ثنايا تيارالوعي الهذياني، في الأوقات التي يكون فيها عقل السارد يقظا فيتذكر مرحلة من المراحل أو وجها من وجوه الطفولة. كل شيء يوحي بأنّ الرواية في أصلها عجائبية.

---

[1] Tzvetan Todorov. Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique. Paris, Seuil, 1981, p. 99.

[2] Rolland Barthes. Texte. In: Encyclopeadia universalis. Paris, 1973, Vol. 15, p. 78.

[3] Jean Déjeux. Littérature maghrébine de langue française. Sherbrooke, Naaman, 1980, p. 152

غير أنّ الملاحظ أنّ طابعها الرمزي الاستعاري بيّن أيضا. ولا تعني الاستعارة موت الحوارية في النص وهي لا تقصي التفاعل بين العجائبي والرمزية في النص. الاستعارة خاطئة لأن وظيفتها اتفاقية إذ تساهم في إعطاء قراءة واحدة تزعم أنّها الحقيقية. غير أن محمد ديب تجاوز هذا الطابع الاستعاري إلى المحتمل vraisemblable . وقد أشار إلى هذه الخاصية الأساسية في الرواية عند ديب "حسان النوتي" الذي راح يقول:" غير أن قراءة حرفية ممكنة أيضا ودون أن يمس ذلك بتناغم الرواية التي تبدو في الظاهر أنّها تغرف من الخيال العلمي الخالص".[1] أما "جاكلين أرنو" فإنّها تكتب قائلة أنّ ديب:" اختار الرمزية كي يعبر عن فظائع الحرب"[2] ولكنّها نسيت أنّ الكاتب نفسه أعلن في لاحقة الرواية أنّ عمله تعبير مباشر عن فظاعة الحرب من خلال صور عجائبية من طبيعة هذيانية. لقد كتب يقول: "لقد أدركت، أن قوّة الشرّ لن تثير الاستغراب في المحاولات الإبداعية المتداولة، لكنها من جهة أخرى تجد في الإنسان ميدانها الحقيقي أي أنها في الأحلام و الهلوسات أكثر وضوحا بما أنّها تغذّيها بطريقة عشوائية و هذا ما حاولت أن أعطيه هنا شكلا ما"[3]. يريد المؤلف إذن أن تتحوّل كنايته عن الحرب إلى حكاية خرافية أو أسطورة مثلما الحال عند " كافكا" حيث يحوّل الواقعي المرعب إلى شبه خرافة أداتها الواقع عندما يصبح لا معقولا. و من الواضح أنّه قد نجح في ذلك بما أن "جاكلين أرنو" قد وجدت أن أجواء الرواية "كافكاوية" بامتياز[4]. و لكي تحول الروائي الكناية إلى حكي أسطوري كان عليه أن يربط أبطاله بالواقع ربطا جيدا حتى يبرّر توظيف العجائبي من خلال اغتراب البطل . هذا الاغتراب الذب يمكن أن يفسره احتفاء زوجته فجأة و صعوبة البحث عنها في

---

[1] Hassan El Nouty. Roman et révolution dans Qui se souvient de la mer de M. Dib. In: Présence francophone, Paris, printemps 1971, № 2, p. 146

[2] Jacqueline Arnaud. La littérature maghrébine de langue française. 1 : Origines et perspectives. Paris, Publisud 1986. p : 204

[3] Mohamed dib. Qui se souvient de la mer. P : 19

[4] Jacqueline Arnaud. La littérature maghrébine de langue française.v 1p : 204

عالم موبوء و خطير. و هو بهذا يعطي تفسيرا عقلانيا لحكي هو في الأصل محتمل vraisemblable . هكذا ينبني السرد العجائبي في "من يتذكر البحر" على طريقة روايات الخيال العلمي حول غزو كائنات فضائية للأرض.لكن المنظور السردي يتحول إلى كابوس و هلوسة . وهذا هو التفسير الوحيد على ما يبدو لذلك الطابع العجائبي الذي يلون العمل برمّته.لن ديب يريد أن يوهمنا أن الحكاية "حقيقية" مثلما تريد الأسطورة أن تفعل عادة[1]. و كثير من النقاد يسجل هذا الطابع العجائبي لهذا السبب. ف" جون دي جو" يتحدث عن الطبيعة "الاستيهامية"onirique[2] للعمل الروائي و يقول" شارل بون" بالخاصية "الهذيانية للعجائبي" فيه son[3] fantastique hallucinant. لكن المسألة المطروحة هنا هي ما مدى قدرة "ديب" على خلخلة السائد آنذاك في الذائقة الأدبية وما مدى قدرته على اختراق التقاليد الواقعية في الكتابة الروائية المعروفة و التي ظلت قياسا لدرجة قرب الكاتب أو بعده عن الواقع الجزائري و ما هي طبيعة الإضافة لها؟.

يرى النقاد التقليديون في هذه الرواية كناية أو ما يمكن تسميته بالأمثولة، إنّها رواية تغالط النقاد عندما تعبّر عن أيديولوجيتها بطريقة رمزية. و هناك منهم من يرى أنّ الكاتب قد قوّض التقليد السائد مثل حسان النوتي الذي يرى بـــ" أن الحالم قد استيقظ و مع ذلك فالكابوس حقيقي"[4] مما يعني أنّ الرواية تظلّ عجائبية.

---

[1] Vladimir Siline . Le dialogisme dans le roman algérien de langue française. Thèse de Doctorat. Université Paris 13. sous la direction du Professeur Charles BONN.p :45

[2] جون دي جو .الأدب الجزائري المعاصر المكتوب بالفرنسية. ص: 117

[3] C.Bonn. Lecture présente de Mohammed Dib. P:09

[4] Hassan El Nouty. Roman et révolution dans Qui se souvient de la mer de Mohammed Dib. P : 145

1. 8 استنتاج تركيبي عام:

عند الحديث عن هذا العمل الروائي فإنّنا نستدعي "كافكا" مباشرة الذي كانت تعد أعماله أساطير الحداثة الجديدة.[1] و يبدو أن المشكلة الأساسية في المقاربات النقدية التي تطرقت إلى أعمال "محمد ديب" و ليس في الروائي. و لكن إذا ما كانت المشكلة في التجنيس فهل من الممكن أن نقول أنّ "ديب" قد أفلح في توصيف عمله حقّا؟. خاصة أنّ قلّة من النقاد يرى نصوصا أخرى في الرواية المذكورة. لكننا لا يمكننا أن نسلم بسهولة بالتروع الأسطوري للرواية من دون أن نلحظ الطابع العجائبي فيها مع أنّ مشاهد القيامة و البعث لا يمكن إلاّ أن تدخلنا في تصنيف آخر مختلف للعمل. لأن المؤلف تجاوز هذا الفهم برمزية طاغية للبحر من جهة و لمفهوم الراوي العجائبي من جهة أخرى. يرمز البحر للولادة من جديد و الراوي المتجسّد شرط مهم في تحقّق العجائبي كما قد سبق شرحه في الفصول الأولى.

لقد تجاوز محمد ديب هنا الأمثولة و الأسطورة عندما تحوّلت الكارثة كما يقول النوتي" من حدث فوق طبيعي إلى قانون لحركة السرد"[2] . و لا يتبدى الطابع الحواري للتناص سوى عبر تفاؤل المؤلف الذي يتمنى بعثا جديدا لمجتمعه من الرماد ومن خلال التشاؤم الزائد الذي يسيطر على السارد باعتباره مغتربا و مرعوبا من أحداث الحرب و قلقا من اختفاء زوجته. إنّه الصراع ما بين ملفوظ القصة و ما بين رؤيا العالم المبيّنة صراحة في لاحقة العمل الروائي. و التي يتلاقى فيها الكاتب مع الشعراء في مفهوم البحث عن الذات و كمالها مع لطرح الصوفي فالشاعر شاهد والباحث عن الحقيقة الأزلية شاهد على الخلق و على نفسه و الإنسان المكتمل هو الذي يظل شاهدا دوما. حتى أنه في نهاية الرحلة "سيكتشف أن الروح الذي أنقذته ليست منفصلة عنه ..وأن سيعود كما بدأ لأن لحظة النهاية ليست سوى لحظة البداية

---

[1] أنظر: ميشال زيرافا:الأسطورة و الرواية.تر: صبحي حديدي.ص:64

[2] Hassan El Nouty. Id., p: 148.

و هنا سينتهي البحث عندا تعود الروح إلى وطنها الضائع..و بعدها لن لا شيء سيبقى ما عدى صمت المعرفة الكاملة"[1] فكل من عليها فان و لن يبقى سو وجه ربك ذو الجلال و الإكرام.

يمكن إذن أن نستخلص من تجربة "محمد ديب" ما يلي: هناك توازنا في الطرح ما بين السارد المؤلف و يبدو النص بعيدا عن الخيال العلمي بحسب وصف" ديب" في اللاحقة و بعيدا أيضا عن التروع الأسطوري كما تردد عند "شارل بون" و "جون دي جو" ، لكنّه قريب جدا من العجائبي بما أنّ مسألة الاحتمالية واردة لأن الأفراد العاديين يتحوّلون في الحروب إلى كائنات عجائبية كما يقول"سارتر"[2].

تسعى الأعمال الروائية الحديثة إلى التركيب بين ما هو واقعي و بين ما هو فوق طبيعي في بنيتها السردية و ذلك عبر خلق أساطير جديدة تأخذ من "الميثولوجيا" نزعتها الدرامية و التراجيدية و العجائبية المفارقة للواقع، ثم من المحتمل و الغريب المريب و من بعدهما المخيف و المقلق الذي يستثير الرغبة في العودة بالنص إلى نصوص أخرى قديمة أو حديثة تتبنى مشاغل الإنسان المعاصر فتجليها عبر ما هو تخييلي مفارق للواقع. لأنّه في الأخير لا فرق كبير بين آلام البشر و مخاوفهم قديما و حديثا. الفرق الوحيد يمكن في زاوية الرؤية فقط.

[1] Eva de Vitra-Meyerovitch.Anthologie du soufisme p :315

[2] انظر رأي سارتر في مواقف1 نقلا عن ت.تودوروف.مدخل إلى الأدب العجائبي.ص:155

الفصل الثاني

تجلي العجائبي في "جري على الشاطئ الموحش"

2. 1 مدخل :

الكتابة فعل حضاري و هي نتاج المدنية فيها ولدت و فيها تساهم لذا ترى أنّه من واجبها أن تخترق أسوارها و تخلخل الموازين التي دأبت عليها. و هي بذلك فضاء تراجيدي بما أنّها تظلّ عــالقة في الفراغ بسبب غيــاب العبــارة و غياب المعنى. ومن هنا عليها أن تنشأ بين الحقيقي و المبهم إذا ما أرادت أن تعنى بالجوهري والأساسي. لقد قال "محمد ديب" ذلك منذ زمن، في نصوصه الشعرية الأولى. لقد تكلّم عن الرّعب وعن الفراغ المهول الذي يحيط بنا إذا ما فقدنا كلّ شيء بفقدان الوطن النص.

هناك عمود واحد من الرّخام ، يفصل الشاعر عن الفراغ[1]، قال ديب يوما. ففي الجانب الآخر من الظلام هناك المتاهة، المتمثّلة في الكتابة كما يقول "شارل بون". وتماما كما اللغة تظلّ الكتابة هي الرّعب الذي يلقاه دوما وجها لوجه، إنّها الشبيهة بالموت، مع أنّ اللغة تنعت هذا الأخير و تسمّيه على الأقل، أمّا الكتابة فهي خارج النعت و الصفة.[2] و عندما نتّجه إلى الجانب الآخر لا نجد سوى الفراغ الذي يأخذنا في رواية "جريان على الشاطئ الموحش"1964[3].

ذلك العمل يعتبر مسائلة طويلة عن معنى العشق و الموت من جهة و عن غاية الوجود من جهة أخرى. لكن صعوبة طرح هذه المسائل هنا، تتبعها أسئلة أيضا في عذابات الكتابة على مستوى اللغة و الملفوظ القصصي المفارق للواقع. لقد شغل هذا الطرح الكاتب منذ رواية" من يتذكر البحر" وفيما بعد في "رقصة الملك" و "معلم الصيد". و ظلّ مستمرا معه هنا و هناك طوال الوقت.

[1] نشرت قصيدة"فيغا" أول مرّة سنة 1946 في مجلة forge في الجزائر في العدد الرابع منها.وأعاد ديب نشرها في ديوان" ظل حارس" في درا سندباد باريس سنة 1984 ص:67

[2] Charles Bonn .lecture présente de Mohamed Dib .p : 165

[3] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. Paris. Le Seuil. 1964.p : 159

ستلغي هذه الرّواية لأول مرّة تلك الحواجز الآمنة بين القارئ و بين الفظاعة.هذه التي طالما تحدث عنها الكاتب في "من يتذكر البحر". هذا الإلغاء نفسه سيقع في " سطوح الأورصول" أيضا. و ستتحدى هاتان الروايتان كلّ قراءة تحيل إلى الواقع. بحيث أنّ البحث مثلا عن المدينتين في الحقيقة سيظلّ اعتباطيا. أمّا في يتعلق بالمعنى فالروايتان تعبّران عن خوائه و فراغه.

هناك إذن فخٌّ الكتابة التي تريد أن تقول فتقع في الاستحالة نظرا لاستحالة المرجع من جهة و استحالة القول أساسا أمام عنفِ واقعٍ أكبر من الكتابة ذاتها. لذا قال موريس بلانشو": "وحده الكتاب مهمٌّ، كما هو: بعيدا عن الأجناس، خارج خانات النثر والشعر، خارج الرواية والشهادة، التي يأبى أن ينتظم تحتها، بل يُدين سلطتهما في أن تثبتا له مكانه وتحدّدا شكله.. لم يعد أيّ كتاب ينتمي إلى أيّ جنس، كلّ كتاب يرجع إلى الأدب الواحد. كما لو كان هذا الأخير يحجز مسبقا، الأسرارَ والصيغ التي وجدها في عمومها".[1] و لهذا سيحتاط الباحث عند التصنيف و سيدع النص يعلن وحده عن جنسه.أو عن صيغه و صفاته. لأن " جري على الشاطئ الموحش" تريد أن تفلت من كلّ ذلك باعتبارها تمزج بين الشعري و الأسطوري و الملحمي و الروائي الواقعي والمفارق للحقيقة و بين العجائبي.

لقد نُشر هذا النص بعد " من يتذكر البحر" بسنتين و من الممكن القول إنّه تتمّة له.خاصة في ما يتعلّق بوصف الفضاءات الرمزية.[2] كانت الرواية الأخيرة قد انتهت إلى عبور السارد إلى الجانب الآخر من الواقع الظاهري: أي من المدينة التحتانية إلى "فوق" و إلى تذكر البحر الرحم.غير أنّ " جري على الشاطئ الموحش" من أكثر الروايات اعتمادا على الاستبهام بخلاف الأخريات. فهي على ما يبدو وصف باطنيّ لذلك الجانب المستغلق من حياة الإنسان الباطنية. كما أنّها بحث عن معان جديدة.

---

[1] موريس بلانشو.كتابة الكارثة.نقلا عن ت. تودوروف، في مدخل للأدب العجائبي،ص: 31.

[2] Charles Bonn .lecture présente de Mohamed Dib .p : 166

وهي تعدّ من وجهة نظر مؤرخي الأدب التعبيرَ الأكثر وضوحا عن الحرّية في أن يكون الكاتب ذاتا فردية مستقلّة عن الايدولوجيا. إنّها تريد أن تقول ذاتها بعد تحقّق الاستقلال الوطني تماما كما طالب الكاتب الروائي محمد ديب بذلك مرارا و تكرارا.

لذلك هل يجوز لنا أن نعدّها نصا معزولا وحده من بين نصوص الأخرى لهذه الأسباب أم لكونها نصا أكثر استبهاما من " من يتذكر البحر"؟.و هل يحقّ لنا أن ننفي عنها تاريخيتها باعتبارها قراءة سياسية أخرى كما في الرواية السابقة لها؟.

لكي نحصل على نتائج أكثر غنى وجب علينا تجاوز القراءات الساذجة التي تركز في كلّ مرّة على المسألة الفردية النفسية و حتى الرمزية و القراءة السياسية ذات المنطلقات الإيديولوجية الواقعية التي لا ترى في العمل الإبداعي سوى لسان حال مجتمعه. بما أنّ هذا التأكيد على القراءة الواحدة قد يقتل النص ثم يختصره. فإنّنا نلاحظ أنّ " جري على الشاطئ الموحش" قد تنفلت من الحصـــر و الاختزال.

من الملاحظ -كما يقول "شارل بون"- أنّ الرواية التي بين أيدينا مغامرة في الكتابة ومساءلة فيها أساسا. إنّـــها بحث مستمر في كُنهها من حيث فظاءاتها و إمكاناتها. وهي تمثّل مسار كتابةٍ تعيش حياةً أبدعها الغموض و الإبهام مع أنّها ترفض و تقوّض القراءة الأحادية باعتبارها شهادة. و أكثر من ذلك، فبما أنّه قد أشير إلى الكتابة هنا على أنّها تعبير عن المبهم و المستحيل فهي بحث حثيث عن مكان ما، هو"المدينة الجديدة""ville-nova " و عن الحب، على الرّغم من أنّ هذا العَنت سينتهي دوما إلى غيابٍ للمعنى و غياب للمكان[1].تقول "بيضا شيخي" إنّ هذه الرواية تعتبر إبداعا شعريا مسكونـــا بالأحـــلام والأساطير و الرموز و الصور[2]. كما أنّها تعدّ دعوة إلى إعادة الصياغة وإلى التفكيك الذي يقع خارج القهر الذي لم يكن نسبيا

[1] Charles Bonn .lecture présente de Mohamed Dib .p : 166

[2] يؤكد محمد ديب هذا الكلام في حوار لمجلة "إفريقيا الأدبية و الفنية" العدد18.أوت.1971 ص:14 فيقول:" يمكن أن تتبدى شعرية الكائنات و الأشياء في الرواية. الرواية عبارة عن قصيدة ممدّة، و هذا ينطبق بشدّة على الروايات العظيمة في زمننا هذا مثل أعمال "كافكا" .

أبدا، بل كان يقدّم نفسه على أنه كليّ وشامل يشمل جميع نواحي الحياة حتى الرمزية منها. و هي رواية شعرية، بحسب رأيّها، لأنّها لا تُراكم الكثير من تقنيات الكتابة الروائية فقط، بل تقترح علاقات جديدة بين الأحداث و تقدم شخصيات مختلفة وفضاء و زمنا مفكّكين و أساليب سردية و طرق تعبير مستعارة من الشعر أساسا[1]. ممّا سيجعلها فضاء للصراع ما بين الوظيفة الإحالية بضرورات استحضارها للواقع عبر التمثيل représentation وبين الوظيفة الشعرية التي تركز خصوصا على الجمالية في شكل الخطاب. لقد كُتب هذا النص إذن، بطريقة تخلخل أيّة إحالة للواقع إذ يظل مصنوعا من الألغاز ذات الأبعاد المختلفة و الكليّة ، الناتجة عن هذه الشعرية التي سنسعى إلى تبيانها باعتبارها قراءة جديدة للواقع و باعتبارها علاقة جديدة مع الكون عبر التوظيف الشعري العجائبي.

تعرض الرواية هكذا، و بمسار تصاعدي، مشاغل ثلاثة شخصيات هي الأقطاب بخصوصيات محدّدة. و هي "راضية"[2] Radia زوجة السارد الشاعر التي تنير له الطريق و تحميه و هي على شكل هالة مشعة. و "هيليه"hellé"[3] و هي العشيقة المخيفة، السوداء أحيانا. و هي الملهمة و الخبيرة و تظهر على أنّها النقيض المظلم لـــ"راضية" . و أمّا بخصوص الشخصية الثالثة فهي iven zohar "ابن زهر".ممّا

[1] Beida Chikhi. problématique de l'écriture dans l'ouvre de Mohamed Dib.O.P.U.1989.p :155

[2] من حيث الاشتقاق تعني"راضية" في العربية الشخص الذي يرضى عن الآخرين و يرضون عنه و من حيث الاشتقاق في الفرنسية فـــ" irradier " تعني تشع أي تلك التي تطلق أشعة أي المشعة. أنظر:

Fantastique, Mythes et Symboles dans Cours sur la rive sauvage de Mohamed Dib ; T.E.R. présenté par Mostefa-Kara (Fewzia), Montpellier, 1971p :40

[3] في الاشتقاق الانكليزي تعني كلمة"hell "" الجحيم" و في العربية تعني"هول" أنظر: المرجع السابق: ص:40

يعني "ابن المتألّق أو الضوء اللامع"[1] و هو رجل شاعر، عاشق و متزوّج، واقع تحت تأثير القوى الخارقة لهاتين المرأتين. يقع البطل إذن بين ما يمكن تَسميته بالشفافية و بين كثافة الواقع. فـــ"راضية" و "هيليه" تقعان على طرفي نقيض. لذا فالرجل يمضي في طريق صعب.

تمثّل الأماكن التي يجتازها البطل الطبقات الرمزية للاشعور الجمعي، كما سنرى . بينما "المدينة الجديدة" " Ville-nova" التي تعدّ الهدف و الغاية من هذه الرحلة في المعرفة فتمثّل مركز الفراغ المضيء. يصل الأبطال أو لا يصلون ما من مشكلة، بل القضية الأساسية هي: هل سيدركون ذلك الاكتمال المطلوب من خلال الرحلة؟

2. 2 بين الكثافة و الشفافية:

يرى المتصوّفة في كلّ الأمم أنّ العقل البشري يتجاذبه قطبان مهمّان، يسهمان في طريقة إدراك الكون و المحيط . هما الكثافة و الشفافية. فـــللعقل شفافـــية الإدراك من خلال نورانيته و من خلال القدرة على الربط و التحليل و الكشف و للنفس كثافة الشعور لأنّ الوجود ثقيل. هناك إذن كثافةٌ في الجسد و شفافية في الروح. كما أنّ هناك شفافية الحلم و كثافة الكابوس. لذا يتدخّل العجائبي في الفارق بينهما. في الوسط. لنجده في المنطقة المظلمة يترصّد العقل في حال تكلّسه أو انقلاب موازين معرفته للواقع و نجده في اللحظة الفارقة بين الروح و الجسد . في المنطقة الكثيفة من الظلمة أين الهواجس أشخاص و صور و أشباح و غيلان أو " غرابة مقلقة" بحسب تعبير "فرويد".

و نجد في " جري على الشاطئ الموحش" أنّ "ابن زهر" البطل يعيش غرابة التواصل بـــ"راضية" التي يحبّها باعتبارها امرأة شفافة. أمّا المرأة الأخرى فهي كائن كثيف يعيق هذا التواصل." هل أستطيع بقوّة الحب وحده أن أكسر المرآة التي تفصلني عنها"[2] .

[1] المرجع نفسه ص:79

[2] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :12

هي القريبة منه و مع ذلك تبتعد فجأة ثم تختفي. لهذا يشعر أنّه واقع تحت وطأة الوهم أو مظهر من المظاهر الغريبة للواقع. تماما كما يكون الرجل يحلم و هو يقظ.

يحاول "ابن زهر" أن يكتشف ما الذي يوجد خلف الظاهر البيّن، و ما الذي يجمع بين الجانب المضيء للكون و ما بين الجانب المظلم منه. لأن: " العقل الفلسفي –كما يرى نيتشه– يدرك بالحدس أنّه خلف الحقيقة التي نحيا بها هناك حقيقة أخرى خفية، مما يعني أن الحقيقة التي نشاهد ليست سوى ظاهرية "[1] . كانت رحلة السارد الشاعر كلّها، بحثا حثيثا عن التواصل الكلّي و برغبة محمومة في تخليص النور و الظلمة من ذلك التعارض ثم الجمع ما بين الفوضى و النظام، و ما بين الشفافية و الكثافة. أي ما بين الموت و الحياة. و ما بين الموت و الحب. و إذا ما نجح السارد فإنّه يأمل في السكينة و السلام: "أليس النور في الأخير سوى قناع آخر للظلام؟ ألا نصادف الظلمة و وحوشها في كل مكان و في صميم كلّ شيء ؟ ألا يوجد هنالك في مكان ما، في الماوراء، بلادا مجبولة من السلام و العذوبة؟"[2] .

ليس المكان المرغوب فيه هنا سوى المدينة الفاضلة و هي المدينة التي يسميها" المدينة الجديدة" أين يتمنّى أن يلتقي بـــ"راضية" و ينعم بالتواصل الكلّي والشمولي معها. وهو تواصل أشبه بالإشراق الباطني بحسب تعبير المتصوفة. لقد خرج البطل السارد من المدينة القديمة منذ الفصل (1و2و3و4)* وسعى في اتّجاه المكان الغاية حتى وصل في المرحلة الأخيرة (في الفصل18) إلى فضاء فارغ، مضيء على شكل غياب كلّي بلا معالم واضحة أين ضاعت "راضية" منه و تسرّبت. يبدو أنّه بحثٌ بلا نتيجة، إذ أنّ الحالمَ في اليقظة أفاقَ أخيرا و دخل المدينة بعينين مفتوحتين بينما المدينة:" مضاءة

---

[1] F.Nietzsche. La Naissance de la tragédie. Paris.Gonthier. 1970. p : 18

[2] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :102

* لم يقم محمد ديب بترقيم المقاطع السردية بل الباحث هو من اتبع ترتيبها على اعتبار أنها فصول للضرورة المنهجية.

كما لو أنّه سيقام فيها حفل ما"[1]. استسلم الشاعر عندما لم يجد الإجابات على أسئلته المتعدّدة إلى غواية ما هو مطلق. ومع ذلك لم ينته مسار "ابن زهر" هنا. بل وصل إلى قناعة داخلية تقول أنّ هناك حياة غريبة تتملّكه فتحركّه. لقد أدرك الشاعر السارد أنّه لم يكن سوى عبورا، و لم يكن سوى مشهدا و صورة محفورة في الزمن، و لم يعد سوى نأمة متواترة في الحركة الدائبة غير المفهومة للكون في جوهره الإبداعي.

من هنا ترى "بيضا شيخي" أنّ الشخصيات في هذا العمل ليست إلاّ صور. بحيث أنّها لا يمكن أن تجد لها معادلا حقيقيا فيما هو خارج النص. تقول : " ما من مكان لها(الشخصيات) خارج عالم التخييل و عندما نحاول أن نخرجها منه فإنّها سيصبح بلا معنى"[2] .

يقول البطل:" ليس هناك من إجابة. لكن هناك حياة أخرى في داخلي، تتمدّد.. غشاء رخوا، يحتضن ربيعا لا يزال يزدهي بالخضرة. سأصل إلى المشهد الذي يظل ساهرا خلف الجميع، إنّه يسعى نحوك يا "هيليه" .إنّي أهديك هذا الخاطر الأخير..كم كان يلزمني من الوقت حتى أمضي من راضية إليك ؟ من ذا الذي سيخبرنا عن جريان الزمن على الشاطئ الموحش؟..وحده صدى الضحك المجنون لـــ" هيليه" يتردّد من حافة العالم إلى أخرى "[3].

هكذا و بعد أن وصل إلى نهاية رحلته "الأورفيوسية" و بعد أن دخل المدينة الحلم يفقد "ابن زهر" المرأة الأم الحاضنة و المشعة ليقع في عبودية"هيليه" المعشوقة المتطلّبة ذات النظرة الغامضة، و ذات الصفاء الليلي. لكن من هي "هيليه" ومن هي "راضية"؟ و ما الذي يجعلهما متعارضتين و متناقضتين إلى هذا الحدّ ؟.

[1] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :156

[2] Beida Chikhi. problématique de l'écriture dans l'oeuvre de Mohamed Dib.p :160

[3] Dib Mohamed, Cours sur la rive sauvage. p :159

2. 3 رمزية الشخصيات العجائبية:

أ– إضاءة منهجية:

تشكّل دراسة الشخصية في المحكي العجائبي أهمية استثنائية انطلاقا من بعض المؤشرات منها: كون الشخصية تحمل سمات التحوّلات الممكن رصدها. فهي القطب الذي ينطلق منه "الفوق طبيعي" و عليه يقع، أي إنّها إحدى المكونات الأساسية في تحديد العجائبي من خلال المميزات الخلافية. المتجليّة في السلوك و الأفعال و السلوك النسبي و المـــادي و الأفعـــال المتجسّـــدة في الحركـــات و الأقوال. أمّا المؤشر الثاني فهو في كون الشخصية العجائبية غنيّة تتضافر في خلقها كثافةٌ تخّييلية فوق العادة موحية من حيث الدلالات التي يمكن أن تنبئ بها في كلّ موقف حدثي.[1] و حتى نكشف عن رمزية الشخصيات العجائبية وجب في البداية تعريف ماهيتها العجائبية ثم البحث عن رمزيتها.

يرى "رولان بارت" أنّ الشخصية "نتاج عمل تأليفي"[2] وهويّتها موزّعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تخبرنا عنها الشخصيات الأخرى التي تشترك معها في الوجود داخل متن الحكاية: "لهذا فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرّقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها و سلوكها"[3].

من هنا سنلجأ في تحديد هوية الشخصية الحكائية إلى مصادر إخبارية ثلاثة:

- ما يخبِرُنا به السارد.
- ما تُخبِرُ به الشخصيات ذاتُها.
- ما نَستنتجُه من أخبارٍ عن طريق سلوكات الشخصيات.

---

[1] أنظر: شعيب حليفي.شعرية الرواية الفنتاستيكية.ص:166

[2]رولان بارت S.Z نقلا عن حميد لحمداني. بنية النص السردي المركز الثقافي القومي ط: 1. 1991 بيروت ص: 50.

[3]المرجع نفسه ص: 51.

هذا من جانب. أما من جانب آخر- وحتى نتخلص من الصفة العمومية لهذا الطرح- سنَنْظُر إلى الشخصية الرئيسية النامية والمتحولة، في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، مُهتمين أيضا بالأعمال التي تقوم بها: أي بالجانب الوظيفي، باعتبار الشخصية الحكائية صورة لفردٍ يقوم بدور ما في الحكي وبذلك تصبح شخصًا فاعلا يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية[1].

يقول "شعيب حليفي": "و إذا كان لنوعية الشخوص الفانتاستيكية شبه استقلال عن الشخوص الأخرى، لتفرّدها بخصائص و مكوّنات فوق طبيعية تعزلها عن المألوفية، فإنّ أدوار هذه الشخوص تجيء عجائبية، ذلك أنّ الحدث القانتاستيكي لا يكتمل إلاّ بتحقيق مجموعة شروط لخّصها "تودوروف" في ما هو فوق -طبيعي، و في بعث الحيرة و التردّد ثم في المكونات الأخرى و من ضمنها الشخصية التي تجيء غير عادية، و ما يجسّد هذا اللامألوف هو طبيعتها ودورها في واقعها الذي تحياه داخل الرواية، وقد لخص "فليب هامون" ادوار الشخصية قي ثلاثة: الرغبة و المعرفة ثم القدرة. وتتحقّق عادة بدرجات متفاوتة في الشخوص الفنتاستيكية" [2]

ومن هذه الوجهة سنتمكن من وصف "الرّاوي العجائبي" وعلاقته بالكائنات العجائبية الأخرى ضمن العلاقات ثلاث الأخرى التي تكلّم فيها "تودوروف" كثيرا وهي: علاقة الرغبة و علاقة التواصل و علاقة الصراع .

يتحدّث "تودوروف" عن هذه العلاقات على أنّها ذات صبغة تجريدية، و هي إجرائية أحيانا لكنّنا يمكن أن نلاحظها في الرواية إذ أنّ الرغبة موجودة عند جميع الأشخاص وفي شكلها الأكثر شيوعا وهو "الحب". وأما التواصل فقد يتجسد في المساعدة مثلا، وأما الصراع فهو التبادل التي قد يتجسد في الاعتراف[3].

[1] للمزيد من التفصيل ينظر حميد لحمداني. بنية النص السردي ص: 32.

[2] شعيب حليفي.شعرية الرواية الفنتاستيكية.ص:177

[3] ت. تودوروف. مقولات الحكاية الأدبية.ع.شبيل، العرب والفكر العالمي عدد 10. 1990. ص: 106

يمكن أنّ نستخلص هذه العلاقات بشكل عام من جميع العلاقات الإنسانية وهي لا تختلف في جوهرها عن تلك التي يقول بها "فيليب هامون". و مع ذلك فإنّنا يمكن أن نستخرجها من داخل المتن الحكائي. ولكن للقيام بذلك يجب التعرف على هذه الشخصيات ومن ثمة على علاقاتها الممكنة من خلال الملفوظ القصصي وهي ربّما أفضل طريقة لسببين :أولا أفضلُ من طريقة تقديم العلاقات بين الأخبار بمجرد الاعتماد على التَعْداد... "وثانيًا لأنّها تَعرِضُ بأمانة التغيُّر الحاصل في العواطف والأحاسيس على امتداد الحكاية"[1].

كل هذا سيؤدي بنا إلى تتبع العلاقات الكبرى و المهمة في بناء الحكاية ثم العودة لعرض العلاقات الهامشية مع الشخصيات التي لم يكن لها دور كبير في سير الأحداث، وذلك بحسب الحجم الذي تأخذه من خطاب الرواية.

ب- الشخصيات العجائبية:

يظل السارد الشاعر منذ بداية مسار البحث موزّعا بين قطبين : راضية أوّلا ثم "هيليه". و تسير الحركة قدما نحو راضية النجمة التي تقوده بيدها الحنون نحو "هيليه" الملهمة، لكنّها تظلّ حركة إشكالية. إذ سرعان ما سنكتشف التعارض القائم بينهما. ثم نطلع على ذوبان الواحدة في الأخرى و بعد ذلك تفرّد كلّ واحدة منهما بخصوصيتها. غير أنّ الجوهري في هذه الرحلة كان دورَ الوسيط الذي اضطلعت به كلّ امرأة باعتبارهما كائنين خارقين.

يتزوّج "ابن زهر" راضية منذ البداية في الفصل الثاني[2] خلال حفل عرس غريب. لينتقل لحظتها إلى الجانب الآخر من المرآة. لأنّ كلّ شيء كان يبدو على هيئة منكرة ملتبسة. مثل حلم تنقلب فيه الموازين.فــ" راضية" التي تبدو:" بيضاء كأنّما هي

---

[1] نفس المرجع ص: 106.

[2] Dib Mohamed, Cours sur la rive sauvage. p :14

تجسيم للقوّة"[1] ترسُم تحت نهد السارد الأيسر خمس نجمات على شكل وشم: "بإبر من نور"[2]. يتبعها موكبٌ غريب رجالُه يرتدون أزياء عمل أنيقة. وبعدما قامت بهذا الطقس اختفت مخترقة مرّة أخرى السياق المعقول للزواج تاركة زوجها كتمثال واقف على قاعدة، تحت رحمة المدعوين. و في هذه اللحظة ينطق السارد البطلُ بالكلمة السحرية "هيليه"[3]. لتبدأ الرحلة الطويلة من هنا متنقّلا من فضاء إلى فضاء حتى يصل إلى المدينة الحلم " Ville-nova ".

و إذا ما كانت راضية زوجته فإنّ "هيليه" اسمٌ نطقه السارد بالصدفة. و يبدو أنّه استخرجه من مكان بعيد في الروح ليتردّد صداه على أنّه الخلاص أو ربّما اللّغز. لكن أيُّ خلاص هذا و أيّ لغز؟. لماذا كان ينادي "هيليه" بينما يبحث عن راضية؟. يبدو أنّ كلّ شيء يشير إلى التعارض و التناقض بينهما. فـــ"راضية" بيضاء و "هيليه" سوداء. و "راضية" زوجته بينما "هيليه" غريبة عنه.

تظهر "راضية" في الحافلة فجأة في المدينة بينما "هيليه" تخرج من البحر. وراضية تحميه و تأخذ بيده، بينما "هيليه" تعذّبه ثم تعلّمه. فتمثّل الأولى الرّغبة بحيث تضع البطل في حالة نفسية مريحة منطلقة من الوعي و اللاوعي معا، غير أنّ الثانية تمثل القدرة بحيث أنّها تمارس تأثيرا سلبيا على السارد و على الأحداث باعتبارها عجائبية و خارقة، إذ تظهر في كلّ مكان، كما أنّها قادرة على تحويل الأشياء و العناصر، كونُها من طبيعة مفارقة للطبيعة البشرية.

يقول السارد: "نطقت بصوت مرتفع

-هيليه

[1] Ibid p :16
[2] Id p :17
[3] Id p :21

و ما كادت هذه اللفظة تصل إلى شفتيّ حتى انهارت جدران القاعة كلّها محدثة صوتا مكتوما. و من ظلّ الحناجر خرجت صرخةٌ واحدة ملأت الفضاء و سرعان ما خمدت دفعة واحدة. و تفرّق الجمع أو غمرته الهاوية التي انفتحت حولنا"[1] .

أمّا السارد فيمثّل دور الباحث عن المعرفة إذ أنّ: " الشخص في المحكي الفانتاستيكي ذو معرفة غريبة، هي جزء من القدرة و الرغبة المؤسستين لهذه المعرفة التي تقود الرواية إلى الفهم و تعمل على تجسير الثغرة بين الموضوع و الشـــيء و إقامة العلاقة بينهما التي تكون موسومة بالمفـــارقة المولّدة للحـــيرة"[2]. و يبدو أنّ هذه القوى المتعارضة تندمج و تذوب واحدة في الأخرى شيئا فشيئا بسبب ظاهرة غريبة: ففي الوقت نفسه الذي تذوي فيه "راضية" حتى تصير ذؤابة زرقاء صغيرة، تكبُر " هيليه" و تأخذ شكلا مرعبا كأنّما تتسرّب حياةُ هذه إلى تلك. من هي إذن هذه المرأة و من هي تلك؟. "راضية" الحاضنة تتجسّد[3]. مستعينة بـــ"التاكاس" و هي عفاريت جهنّم التي تعذّب الشاعر بينما "هيليه" تفيضُ و تنبجسُ أحيانا من غريمتها "راضية". (الفصل:12).

تظلّ الموازين مقلوبةً إذن و يظلّ الشاعر متسائلا : هل يتلبّس الشرّ بالخير فيستعير وجهه منه أم أنّ النور قناع للظلمات؟.. أم أنّ الظاهر في الحب ليس سوى فخّا من الفخاخ؟.. هل تكون "راضية" هي "هيليه" و هل "راضية" هي نفسها "هيليه" في انصهار تام :" من منهما تستحوذ على صورة الأخرى"[4]. أمّا نحن فنتساءل: ما هي خصائصهما النوعية باعتبارهما شخصيتان عجائبيان؟..

الحقيقة أنّ "هيليه" تدّعـــي أنّها "راضية" كنوع من التحدّي لنبـــاهة الشاعر الحالم أو باعتبارها تحدّ للمعقولية السردية التي لا يزال متشبثّا بها السارد والقارئ معا. فها

[1] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :21

[2] شعيب حليفي.شعرية الرواية الفنتاستيكية.ص:178

[3] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :123

[4] Ibid p :126

هي تكشف للبطل في (الفصل17) أنّ "راضية" ليست سوى فتنة أمّا هي فأثر منيرٌ فقط، مهمّته توجيه الشاعر حتى:" يحوّل المتاهة إلى طريق مستقيم بين أقدامه"[1]. تقول له لكن:" أنا التي كنتَ ترى في كلّ مكان"[2] . و الحقيقة أنّ "هيليه" هي من منح ابن زهر الكشوفات révélations الخمسة. فمنذ أوّل وهلة جاءته في المنام و أعلنت له أنّها هي الطبيعة[3] مع أنّها تجسّد المعرفة الغامضة التي تمضي في طريق الجهل والالتباس." إنّ طريقي هو اللايقين"[4].كان عليه أن يتبع مساره الذي يقوده إلى:" أبعد المحطات ..تلك التي تقرّبه"[5]. تعدّ "هيليه"في رأي السارد أصل كلّ الأشياء و غايتها. إنّها قرين الشاعر الخفيّ:"أنت و أنا لسنا سوى صورة واحدة تتبادل النظر من جانب إلى آخر من المرآة عبر عينيّ

أنا"[6]. إنها السرّ العظيم ، الظاهر و الباطن في كل شيء :"ترى عيناك كتابةَ الحب.هي الختم المغلق إلى الأبد، و المكان المحرّم إلى الأبد.عيناك تشاهدان كتابة الموت"[7]. وليست "راضية" في الأخير سوى قناعا عن التّيه. في الوقت الذي ترمز فيه " " هيليه" إلى الرّغبة و الطبيعة و الحركة. لأنّ كلّ شيء معها صار ارتجاجا حتى التماثيل الساكنة. و ليست "راضية" سوى ستارا يجب على الشاعر أن يمزّقه كي يكتشف النفَس العميق للحياة.

و إذا كان الأمر كذلك فلماذا أعطى المؤلف لـــ"راضية" دور الزوجة؟.واعتبارها نجما مرّة و نارا مرّة أخرى؟ .أليست "راضية" دليلا وموجّها؟. فهي تسبق الشاعر مثل النور بين يديه، لكنّها تتركه في الأخير على حافة الظلام، كي يجتاز الاختبارات

---

[1] Id p :155
[2] Id p :154
[3] Id p :62
[4] Ibid p :90
[5]Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :124
[6] Id p :154
[7] Id p :158

الترشيحية و يواجه الغوايات وحده. إنّها الضمير اليقظ، إذ أنّها تفني حياتها و نورها من أجل أن يكسب الشاعر فهما أعمق للحقيقة.

و هي "الأنا" الثانية للشاعر أو القرين ذي الصفات الأنثوية الأساسية. تعدّ راضية قوّة الوعي الذي يقود "أنا " "ابن زهر" إلى الشفافية. مع أنّها تختفي عندما ينتهي دورها كدليل في العتمة. إنّ قوّة العقل و الوعي الذين تمثلهما "راضية" ستتبدّد عندما تعلن الكارثة عن نفسها عبر الأسئلة، تاركة للقوى الخفيّة في الطبيعة الغامضة ممثّلة في " هيليه" القدرة على الإجابة.

يعد الوعي و العقل ميدانا لحركة "راضية" و مجالها الحيوي لكون الشاعر"ابن زهر" يعي العالم عبر الحدس و الأسئلة غير أنّ ذلك لم يعد كافيا، إذ أنّ هناك عنف السرّ الخفي كما يرى "بيار جورج كاستاكس"[1] الذي يتدخّل في السير العادي للحياة فيقلب لنا موازين الإدراك فنعلم أنّ هناك شيئا خفيا تعرفه الطبيعة وحدها و لا مجال لتدخل العقل فيها. و هنا يظل السرّ الخفيّ مجال "هيليه" إذ أنّ الحركةَ الدائبة ميدانها، في ما هو أبعد من الحياة و الموت.

إن ميدان "هيليه" هو الطبيعة أين تسود الحركة الدائبة و تزدهر الأسرار. في ما وراء موت و حياة البشر. تموت واحدة و هي " راضية" أمّا الثانية فستَحيى من أجله و هي "هيليه" التي ترمز إلى الطبيعة الأبدية للكائن. لقد أخطأ الشاعر في من تكون زوجته. كان يتصوّر أنّه اقترن بالنور لكنّه تزوّج الظلمة و كان يتصوّر أن الجنّة هي المقابل الآخر للجحيم فاكتشف أنّهما لا ينفصلان عن بعضهما مثلما هو الموت الوجه الآخر للحياة. و هكذا فـــ"راضية " باعتبارها ضمير الشاعر الحي و وعيه لا يمكن إلاّ أن تقضي عليها " هيليه" الطبيعة التي ترمز إلى الإبداع البشري الفاني.

[1] نقلا عن ت. تودورف.مدخل إلى الأدب العجائبي ت. الصديق بوعلام. ص: 49

لكلّ شيء في العمل الروائي وظيفة حتى الأشياء و لا يمكن للباحث في هذا الكم الهائل من الرموز سوى أن يتساءل عن الأسرار. لقد وظّف السارد رمزان لهما علاقة وطيدة بالشخصيات و هما النجمة الثلاثية الأضلاع و كرة الحلقات. و السؤال هو ما سرّهما و ما رمزهما؟. و الجواب على ما يبدو هو أنّ كرة الحلقات مع النجمة متعلّقان بجوهر "راضية " وهما تشيران بشكل عجيب و بطريقة مفاجئة إلى انتمائهما. يقول السارد:"كانت الشمس المحبوسة في الحلقة المزدوجة تقذف بأشعتها وسط النجمة التي كنا نكوّن أضلاعها الثلاثة."[1].هذه النجمة تشير تماشيا مع ما سبق من تحليل للشخصيات و دلالاتها إلى ثلاثية أخرى هي : الضمير اليقظ للشاعر و إلى الشاعر و إلى غريزة الإبداع أو إلى الطبيعة. بينما لا يمكن أن تعني الحلقات المزدوجة سوى العلاقة الغامضة بين هذا الزوج المتناقض ممثّلا في الإدراك المضيء المحدود في الظاهر و ما بين الكتابة المتحقّقة الملموسة وبين الظلمة اللانهائية و الإبداع و الهاوية ..

ج- المسارات الرمزية للأمكنة العجائبية:

و مثلما تكون الآلهة في الأساطير اليونانية القديمة فـــ"راضية" و هي بالفرنسيةَ Radia من radieuse أي المضيئة و "هيليه" المظلمة إشارة إلى معناها بالانجليزية، فإنّ للأماكن معاني و دلالات ولدتها الأجواء العجائبية التي وُظّفت من أجلها.

لقد تساءل السارد الشاعر المسافر أثناء رحلته عن ماضيه. ممثّلا أوّلا في طفولته ثمّ ماضي مدينته وبعد ذلك عن وطنه (من الفصل الأول إلى الفصل الرابع). و كانت البداية هكذا ثمّ في الفصل الخامس شرع السارد في التخلّي عن الواقع الملموس ليبدأ مغامرة داخلية مملوءة بالألغاز حتى الفصل التاسع. حينها سيصدم بإشكالية النور واللمعان و الرغبة الوهمية في المطلق.

[1] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :148

و يبدو أنّ المدينة الجديدة "la ville-nova" تبتعد و تغدو مكانا بعيد المنال. إنّه يعيش حالة من اليأس المؤلم كأنّما يجوب كهوفا من القنوط. و هنا يتعلّم أولى الخطوات في السلوك الصوفي و هو التخلّي و الإقرار بالجهل . فقد كان عليه أن يمحو كلّ ما تعلّمه ليبدأ من جديد ، كان عليه أن يجهل ليعلم ، و أن يتخلّى ليتحلّى. لقد أدرك ذلك منذ الفصل العاشر في المرحلة الثانية حتى الفصل الرابع عشر. كان ابن زهر يكتشف الحدود القاتلة للأنماط السائدة في المعرفة و الدّين و العقل و الفلسفة. لقد غاص في نفسه كي يعرف ما الذي ظلّ يتواتر طوال حياته و لم يتغير. و لقد عرف أنّ هذه "الذات" لن تتحقّق سوى عبر الجذوة المتّقدة في جوف الشاعر و هي الكلمة. إنّها الطريقة الوحيدة للخلود كما توضّح له في الأخير. لقد أدرك أنّه ما من خلاص سوى عبر الكلمات. إنّه الشعر بطريقة رمزية هو من سيكون قائدَه إلى المجهول الذي يدخل عادة في معادلة الاكتمال المنشود[1]. و من هنا راح "ابن زهر" يصعد قارب " هيليه" كي يصل إلى المدينة المضاءة بالأنوار. (من الفصل الخامس عشر حتى الفصل السابع عشر.) و أثناء الطريق يعرف أنّ "راضية" ليست سوى فتنة تضعها "هيليه" في طريقه الشعري و هي ليست ملكا له. و في المرحلة الأخيرة و هي مرحلة الوصول إلى المدينة المنشودة(الفصل الثامن عشر) يتيقّن الشاعر من خلال حدوسه الكثيرة أثناء الطريق و يعلم أنّ الحقيقة التي لطالما طاردها لا يمكن أن تأتي من الخارج بل تتجلّى أساسا من الداخل، في أعماق الذات. لم تكن المدينة سوى محطة داخلية ممّا يوحي إلى "السميرغ" في "منطق الطير" لفريد الدين العطار.

في كلّ مكان إذن حكاية و قد يتحوّل المكان هو نفسه إلى حكاية. فأثناء مرور السارد الباحث عن الحقيقة بمساره الترشيحي المزروع بالاختبارات وبالكشوف،

---

[1] Martine Mathieu. Mohammed Dib : Errances et pèlerinages In Itinéraires &Contacts de cultures .volume 21-22 1° & 2° semestres .Mohammed Dib .L'Harmatan.1995.P:60

ينطلق السارد من مجموعة من الأماكن فنشهد توالدا لمدن مختلفة الواحدة تنسل من الأخرى. ثلاث مدن، تبدو اثنتان متصارعتان باعتبارهما محط الاهتمام في الرواية أثناء البدايات الأولى هي: "مدينتنا"، كما يسميها السارد أو"الحي القديم" ، وهو مكان الطفولة والذكرى و التقاليد أيضا. ستُسحق هذه المدينة و تُمحى من الوجود بفعل كارثة أرضية ستُغرقها. و سَيشتاق إليها الشاعر في الفصل الرابع لأنّ تواريها تعبيرٌ عن وداع لكلّ فضاء يحتكم للزمن: "وداعا لفجر الولادة الجديدة"[1]. ولكلّ ما كان يرمز إلى ماضي "ابن زهر"." لقد دفعني الفضول على النظر في ساعة يدي. الرقم الوحيد الذي كان في إطارها ضاع ! لا يمكن الالتفات إلى الخلف."[2]

يبدو أنّها كارثة غريبة حقّا لأنّ المدينة التي سمّاها السارد "مدينتنا" تختفي بين فكين جهنميين لمدينة أخرى. تبتلع الغولُ بلا رحمة الحيَّ القديم و لا أحد يستطيع وقفها."مستنقع معتم نشأ من تداخل المدينتين بحيث ابتلعت إحداهما الأخرى "[3]. "مدينة ملتهمة"[4] "مدينة آكلة للحوم البشر هي تلك التي كانت تغزو كل شيء"[5]. أو بمعنى آخر "المدينة الأخرى الغريبة"ص:24. و الحي القديم يُحتضر كي يعود "إلى ليل آخر هم، إلى ليل الغزو" ص:29. أيّ ليل الاستعمار ربّما.

ولأنه بُعث من جديد بواسطة كرة الحلقات التي منحته إياها "راضية" و لأنه تطهر بتفجيرات لبعض "الشموس الصغيرة "ص:34. التي قلبت الفضاء و تحولت إلى "قذائف متحرّرة من الزمن ، فإنّ السارد المسافر يرى فصلا آخر من التاريخ يجرى أمامه. و مع ذلك فإنّ احتضار الحي القديم لم ينتهي بعد.لأن" تفجيراتٍ تأتي من الآثار العتيقة للحي القديم الذي لا يزال يتفكّك"ص:35. و مع ذلك و في وسط هذا

[1] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :24
[2] Ibid p :27
[3] Id p : 28
[4] Id p : 27
[5] Id p : 29

الركام ، في هذا اللامكان الذي يمهّد للكشوف الكبرى يرى الشاعر متتبعا الآثار والأصوات و الدوى المدينة الأخرى، المدينةَ الجديدة la ville –nova (ص:35). و ليس الشاعر وحده من يرى هذه الأمور بل جماعات من البشر معه تشاركه في هذه الرحلة العجائبية الغريبة و هم ينشدون هذه الأرض الموعودة :" كانوا هم من يسارع في موجة مرتدة بعدما قضوا على آخر حبّة غبار من الحي القديم. لقد انفتحت مسارات، كانت تترلق و تغنّي . بعضٌ من أصحابنا ممن خضعوا لهذا التحوّل أجهش بالبكاء و راح يطلق الصيحات من الفرح"[1]. و يبدو أنّ هؤلاء الناس جميعا قد وصلوا إلى آخر الرحلة بالنسبة لهم..إلى هدفهم المنشود. فالمدينة الجديدة " ملاذهم" أو لنقل موطن راحة البال :" لقد اندهشت من نفسي أنا أيضا عندما رحت أتمتم بالدعاء حتى يتحقّق ذلك.ولابد أنّ ذلك كان ممكنا"[2].

المدينة الأجنبية الأخرى و المدينة الثانية تساهمان في احتضار الحي القديم. وحتى يُزيل السارد اللبس سيضيف لفظة "الأخرى"على الأولى و"الجديدة"على الثانية و مع ذلك فهذا التجانس بينهما مقصود و متعمّد من قبل الشاعر.و على كلّ فهُما على الرّغم من النعتين المختلفين تساهمان في القضاء على النظام السابق و تباشران رسم معالم ناموس جديد.. و لابد أنّ اختلافهما يكمن في أنّ المدينة الجديدة تجسّد المثال والانتصار الذي يصبو إليه الشعب للقضاء على الاستعمار ممثلا في المدينة الأجنبية. ترمز المدينة الجديدة la ville-nova إلى النظام الجديد و هذا ما يفسر احتفاء الجماهير بها. أمّا الدعاء الخفي الذي يتصاعد إلى شفتيّ الشاعر فإنه يُبين عن حرارة الرجاء. لن يتوقف المسلك إلى الحقيقة عند هذا الحدّ لأنّه لم ينس الحي القديم الذي نشأ فيه. و ربّما كي يداري خسارته الكبيرة هذه و لكي يتجاوز هذه اللحظة

---

[1]Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p : 63
[2] Ibid p :63

التاريخية تاركا وراءه جمهورا مبتهجا و مغنيا ، يتّجه هو إلى المدينة الحلم. تلك التي تختزن أسرار الحقيقة و كيمياء الوجود.

يشرع الشاعر في القيام برحلته في المرحلة الثانية، مشحونا بالحنين :" كنت أقول لنفسي: أيٌّ من هذه الآلات التي تجوب المكان سيأخذني إلى بيتي، في مدينتي. مدينتي. لكن ما ذا جرى لمدينتي؟ .. أخذني هذا الخاطر إلى زمن حياتي السابقة، لقد أذكى ألمي.. لماذا جاءت بي "راضية " إلى هذا المكان؟"[1].

هنا المدينة المحرّمة مأوى للكائنات الآكلة للحوم البشر و هو مبنيّ على شكل منعطفات و تعرجات و كهوف و أروقة. إنّها مرفأ تحت الأرض. و هنا يظل "ابن زهر" مخلصا لقراره بعدم الالتفات مخافة أن يتحوّل إلى قطعة من الحجر تماما كما زوجة النبي "لوط" في الأثر التي تحوّلت إلى تمثال من الملح أثناء العقاب الذي وقع على أهل "سدوم"*. يقول السارد:" لم يكن باستطاعتي سوى مراقبة هذا التمثال في الوقت الذي كنت أخشى أن أراه ينهار على وجهه إذا ما توقفت عن المضي قدما"[2]. و مثلما تكون الدمية الهشة بين يدي صاحبة الضوء اللامع "راضية" يظل الشاعرُ فاقدا لنفسه. في حين يخاطر بأن يخسر كلّ شيء أو يربح كلّ شيء عندما يظل ماضيا في رحلته.

هكذا يتدرّج الشاعر في التمرّن على عدم المعرفة أثناء هذه المسيرة المتعرّجة التي تتخلّلها كشوف مستعصية على الفهم. إنّه يخضع لتناوب في الرؤى والانغماس في نصف نور "المدينة المحرّمة". يراها دوما من بعيد، في المنطقة الموجودة بين الظلمة والنور للمعرفة، مثلما يكون السراب، إنّها المدينة المستحيلة، و التي لا يدخلها بل يظل

[1]Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p : 42

* معروف أن الله أهلك قوم لوط بسدوم.و أنه أوحى له بالخروج فجرا دون الالتفات خلفهم.

[2] Martine Mathieu. Mohammed Dib : Errances et pèlerinages .p :64

هائما بين مداخلها[1]. و عندما يدخلها أخيرا يندهش من دقة كل شيء فيها.فيظل شاكا فيها لأن الدقّة و الكمال ليسا سوى عرض و ظاهر. فيسعى إلى البحث عن المفتاح في مكان آخر:"تماما مثلما هي التماثيل ليست بلا ريب سوى نسخ عن أشياء أخرى "[2].

يتساءل هكذا "ابن زهر"، في مواجهة الاتّساق العجيب في المدينة الجديدة ، إن كان يمكنه الانفصال عن ذلك النظام و ذلك التواصل في الحركة والتوازن البيّن في الفصل السادس. و في مواجهة إشكالية الانعكاسات الضوئية من مرآة إلى مرآة يشعر المسافر الشاعر أنّه مطلوب من قبل جهة لا يعرف جيّدا معناها ولا الغاية منها. إلاّ إذا كانت الذكرى وحدها هي ما يدفعه :" ذكرى تطوف حول بقايا مكان محفوظ في الذاكرة لكنه نُسي إلى الأبد"[3].

يظل الشاعر متيقنا من أنّه سيخسر في هذا الفضاء الترشيحي الذي يرجو منه" الحب و الحرية"[4] فتتكشّف للشاعر في: "الساحة أين تنام التماثيل النفسُ الخالدة لجمال حيّ في كلّ حركة متوقفة"[5]. لكن على المريد أنّ يظل هنا. فهو لم ير سوى ظاهر المدينة الجديدة. و عليه أن يعرف ما هي العلاقة التي تربط حالة الاتّساق في المدينة الجديدة وبين قول "هيليه" : " أنا الطبيعة"[6].

لذا يغوص الشاعر في هموم "المدينة المحرمة" بعدما استكشف كلاّ منهما الآخر على صفحة المرآة. و أثناء هذا المسار الطويل يهَب الشاعر نفسه إلى "راضية". لتأخذه إلى قمّة مكان مرتفع و من هناك يستطيع أن يتأمّل المدينة المنشودة و هي تغرق في

---

[1] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :38

[2]Ibid. p : 58

[3] Ibid p :54

[4] Id p : 61

[5] Id p : 62

[6] Id p :62

الأضواء. عندما يدرك أنّ هناك مصاعب في الوصول إلى المدينة الجديدة يستعطف "ابن زهر" راضية :" أنا لا أنتمي إلى مملكتك. هناك من ينتظرني في هذه اللحظة في مكان ما. دعيني أعود إليهم. فالعالم الذي تريدين أن تأخذيني إليه–و أشير بيدي إلى مدينة الأنوار – لا يناسبني. أنا لست أقوى على اكتشافه. لقد عدوت أكثر مما يجب على ضفة الشاطئ الموحش: دعيني أعود إلى الأماكن التي ولدت فيها"[1].

لقد فات الأوان لأن الشاعر يمضي في اتّجاه ولادة جديدة أكثر عسرا. و عليه كي يخرج من الليل الطويل هذا أن يحثّ الخطى و يواجه الاختبار الصوفي التالي و هو أن يطوي المسارب طيا تحت الأرض التي تستتر الحياة في الجانب الآخر منها. هكذا هو الشاعر ، يجوب "المدينة المحرمة" في ثنايا أروقة المدينة المستحيلة و في مواجهة اللغز الذي "يعمي البصر"[2]. مع أنّه وقع في شراك سراب المدينة المضيئة التي يشعر بالحنين إليها. إنّه على حافة المعنى واللامعنى، مقتلَعا تقريبا من جذوره و ربّما مهيئا كي يتلقّى في الظلام الحالك ذلك التجلّي الجوهري الذي طالما ترجّاه. و مع ذلك لا تزال المدينة الجديدةla ville-nova تشع و تلمع، و لا يمكن لمسها فهي بعيدة المنال مثلما هو انعكاس الضوء، الشبيه باللمحات، في الحدود الفاصلة بين الظاهر و الباطن، في ما بين شبه المظلم والمضيء. كما النبوءة تماما أو اللعنة.

و في مرحلة أخرى يصل شاعر إلى المكان المنشود. إلى البحر. و في إشارة إلى الماء، يجري التطهير غير المتوقع. هنا يبدأ الشاعر سلوك رحلة المرور عبر الشوق كبداية.(في الفصل التاسع). هذا الوَجد سينتهي به إلى النبع. و تعدّ هذه مرحلة الاختبار التجريبي الذي يتألّف من خمس وقائع تتكوّن أساسا من انقلاب تام للموقف كلّه. هكذا إذن تحتوى كلّ مغامرة على نقيضها وسيكون ثنائيا في كلّ مرّة و لا واحدا منه مفردة. هناك حقيقة يجب الإشارة إليها وهي أن الوحدة طوال هذا العمل لا وجود لها، فأنْ

[1] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :70

[2] Ibid p :76

تعرف هي أن يتكشَّف لك معنى الخير و الشر أو الموت و الحب أو معنى ماهو خالد و ما هو فان و ما هو واضح و ماهو غامض.

و في رحلته هذه عن الحقيقة المطلقة لا يلتقي "ابن زهر" سوى بالوجه الغامض والملغز للمعرفة. لقد كان يحسب أنّه التقى بالنموذج المثالي للحب على شاطئ البحر. في صباح الكون ذاك عند لقائه بالفتاة الجميلة. يقول:" كنت أفكر أنّ هذه السعادة ستظل خالدة أيضا"[1]. و لكن هل تحتوى هذه الأماكن على معنى. نعم يقول السارد : "هناك دوما أماكن تحتفظ بوجوهنا."[2].

وهكذا يتبع اليقينَ دوما قلقٌ عاصف و لهذا يخترق الشاعر البحر متبعا أثر" هيليه". هذه التي تحوّلت إلى اللون الأسود تمدّ له يدها اليسرى أين تلمع "نجمة حمراء". وتردّد اللّعنة المتكرّرة كما لو كانت حكما نهائيا :" طريقي هو الجهل ! هل أنت الذي ملك الحق في مخالفة هذا النظام.؟"[3]. ثم هاهي تترك الشاعر في مواجهة الإرادة.

و المرحلة الأولى من هذا المسار سيكون بالنسبة لابن زهر هي التخلي عن السيطرة على المعرفة اليقينية من تلقاء نفسه. و هنا على "ابن زهر" أن يغوص أعمق بين طبقات الأساطير. و أن يحاول اكتشافها جميعا. و سيكون الزائرَ غير المرغوب فيه في عالم الكهوف أين يسارع الناس للفصل دوما بين المرئي و الخفي. كالنمل أو النحل في حركة دائبة. لذا يقوم الشاعر برحلة أبدية ابتداء من زمنه مسائلا الخرافات والأساطير، معارضا صورة الأب الذي كفله صغيرا، متحدّيا شيخوخة الزمان باحثا عن الشباب الأبدي. فتتهدّده ندف من المعرفة الشيطانية، فيسعى "ابن زهر" إلى تجنّب المسارات المعهودة و المطروقة بمساعدة المعجزة ممثّلة في الظهور المفاجئ لـــ"راضية". لكن يقينا أكيدا بأنّ هناك ازدواجية قاسية تحكم كلّ شيء سيفرض نفسه عليه

[1] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :85

[2] Ibid p : 84

[3] Id p : 85

كالقدر. لأن هناك "مدينة جديدة" مزيّفة تلبس هيئة المدينة الجديدة الحقيقية. كما أنّ هناك "راضية" المزيفة التي تأخذ هيئة "راضية" الحقيقية[1]. و عندما يقع الرجل فريسة هذه اللعبة الشيطانية و يغرق في الالتباس المرعب وعندما يتخلّى عن إرادته سيواجه حينها حسّه المنطقي. و هنا يتدخل العجائبي الذي هو قلب لموازين المعرفة البشرية العقلية، ليكتشف في الأخير أنّ هناك منطقا آخر للوجود يمكن أن يساير ما نراه بأم أعيّننا فنظنّ أنّه للحظة واقعيا بالضرورة.

هكذا يصل "ابن زهر" إلى مرحلة متقدّمة في السلوك (في الفصل الثاني عشر). فقد عُرضت عليه طوال الرحلة "تشكيلة" من المعارف ثم إنّ المدينة انبثقت من الرّكام. وهاهي "راضية المدينة" تبرز أمامه إذ ترحب به أخيرا ولكن :" إذا ما كانت هذه العبارات تنطوي على حيلة فإنّها أكثر من شيطانية.. ستكون إذن الشرّ المطلق"[2].

و يتجاوز الشاعر واثقا من نفسه المسافة التي تفصله عن "راضية- المدينة"، واضحا في مواقفه، يجد نفسه متخلّصا من الرؤيا الجميلة. لقد تعدّدت "راضية" إلى ألف "راضية" و صارت ألف حقيقة منفلتة منه و ها هو يجد نفسه مرّة أخرى أمام البحر بلا وسيط و لا مساعد في وحدة كونية مطلقة مستعدّا لغواية " هيليه" من جديد. هنا يتخلّى الشاعر عن المعرفة:" لم أكن أعلم حتى إن كنت هناك أو في مكان ما. لكن ما كنت أعلمه هو أنّه كانت هناك ذاتٌ ما على الشاطئ تنتظر و كانت لا تعلم ما الذي كان سيحدث. كانت هذه ولادة. ربّما.. لمعة كانت تنتشلني من العدم، من الشرنقة أو من الكائن الافتراضي، كنت نائما و صاحيا في الآن ذاته"[3]. يرى الشاعر في قعر ذاته فضاءات داخلية كان يجهلها قبل ذلك و ذلك عندما تخلّى عن الوعي الهادي واليقين المرتبط بالذات، لأنّه النموذج المثال عن كل ما هو عقلاني. وفي التخلّي عن

---

[1] Martine Mathieu. Mohammed Dib : Errances et pèlerinages .p :67

[2] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :107

[3] Ibid .p :110

هذا الأخير يكمن الأمل في تجاوز مفهوم الوحدة و بالموازاة مع ذلك يكمن التخلّص من فكرة الإنسان صاحب الإرادة الواعية المسيطرة على الوجود. و قبل أن يعيش "ابن زهر" الاختبار التمجيدي النهائي في التفكّك و التبدّد يدخل إلى المدينة المرعبة، "إلى جهنم" وينعتها بالمدينة :" الميتة، المظلمة"[1]. إنّها مرحلة متقدمة أكثر في (الفصل الثالث عشر) على الطريق. فالشمس السوداء ليست سوى الصورة أخرى عن "مدينة الشمس"[2]. باعتبارها فيض عن "راضية". والثرثرة الموحشة الحلوة للأولى تتعارض تماما مع هتاف و صخب المدينة الجهنمية. فمثلما تعاقبت "هيليه" الشاطئية مع "راضية المدينة" ولَدت "هيليه-الجحيم" من رحمها"راضية- النور".

و هذا التعارض في الأماكن يشير إلى التعارض في البحث عند الاستعانة بالعلامات المزدوجة لـــ"راضية" و "هيليه" المتلازمتين إذ تتوالد الواحدة من الأخرى، و ربّما تكمن هنا بين هاتين المنطقتين نهاية الرحلة الأورفيوسية. عند الحدود اللّماحة المبطنة بالظاهر و السرّ الخفيّ :" لقد بدا لي أنّي تعرّفت فيها على تلك التي كانت تتمشّى على الشاطئ. لكن فجأة كانت هذه هي . ثم هاهي نفسها : تقف فجأة بجانبي ثم هاهي تركض أمامي فجأة ..بعيدا."[3]. و مع ذلك فهاهي "هيليه" تشجّع الشاعر لأوّل مرة قائلة :" أركض على الضفة الموحشة، ربما كنتَ ستدري؟"[4]. و ها هو المريد يستسلم موزعا بين امرأتين. فيقول :"لم أعد أجد أيّ سؤال أطرحه عليها"[5].

و في الأخير فقط، (في الفصل الرابع عشر) يصل الشاعر إلى المرحلة الأخيرة من الاختبار التمجيدي أين ينتهي المسار. وهو الآن في أقصى درجات الخشية من التساؤل مرّة أخرى . وها هو في المدينة التي اهتزت عروشها بعدما اجتاز كلّ تلك المحن، هذه

[1] Ibid p : 119
[2] Id p :104
[3] Id p : 125
[4] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :125
[5] Ibid p : 126

المدينة التي تبدو بناياها على شكل متاهة ملتوية متعرّجة الأزقة مع المغيب. لقد أنهكته تحوّلات "راضية" إلى "هيليه" و هذه إلى تلك :" لكن إذا ما (...) لم تكن الحارسة المتنبّهة التي سألتقي بها هنا أو هناك "راضية" ! أو أنّها شخص آخر ! أو شيء آخر ! لا..لا أريد أن أقبل هذا، أو حتى أن أتخيّل انقلابا من هذا النوع."[1].

يثور الشاعر على كل هذا و يعيد النظر في كلّ شيء عندما يقع مجدّدا بين فكي المدينة فيقول:" سأبذل جهدي حتى النفس الأخير حتى لا أقع في الأسر من جديد ! كنت أصيح، ثائرا."[2]. و هنا تخلّص أخيرا من الهموم الجهنمية الناتجة عن تدخل "راضية" وعن رهانات "هيليه" أيضا، فيكتشف من على رافعة حلّقت في السماء مشهدَ المدينة المضاءة كليّا. و ما لبث أن رآها حتى تغيّر المشهد ليبرز مكانه آخر هو النقيض تماما، لمدينة " مخرّبة، فارغة "[3]. ينزل "ابن زهر" الدرج الذي سيقوده إلى عتبة الألغاز، و سيقع فريسة للحيرة والأسئلة و التشويه. و في الصورة التي سيعكسها النبع عندما يطل بوجهه عليه لن يرى من خلال تلك المرآة سوى صورة دمه. تماما مثل "نرسيس"[4] فإنّه لن يسعد برؤية صورته بقدر ما سيرى ألغازا أخرى تدعوه إلى تأمّل ذاته. و لكنّه يبدو أنه قَبِل بهذه المخاطرة أي بالرؤية مع ذاته لذاته حتى و لو كلّفه ذلك موته. هكذا يمكن أن نقول أنّ الكتابة – و هي المقصودة بفكرة النظر- هي حالة نرجسية، يكتشف الشاعر عندما يتأمّلها أعمق، أنّها ليست سوى نظرا متواصلا في المرآة تلك التي يشاهد فيها المبدع من الفظائع أكثر مما قد يرى من الجمال. هذه هي اللقية..أو هذه هي العبرة الأخيرة من المسار كلّه. فالكتابة هي الملاذ الوحيد للقول. و هي أبعد من كلّ التحوّلات في غرابتها و لغزها. إنّها الملاذ

[1] Id p : 129
[2] Id p : 131
[3] Id p : 134

[4] فتى في الأساطير اليونانية يقع في حب ذاته عندما رآها على صفحة ماء النبع. فهام مجنونا بها ثم قضى فنبتت مكانه زهرة تدعى باسمه و هي النرجس.

الوحيد، وهي العهد الوحيد، لأنّها وحدها تظل خالدة إلى الأبد. و هكذا إذن يستقلّ الشاعر سفينة "هيليه" متخلّصا من المتاهات و منعرجات المدن وبعينين صاحيتين، متّجها إلى المدينة الجديدة la ville-nova.هذا المكان الخالي والرائق و الأكثر شفافية، من المدن العتيقة التي انفجّرت و تشوّهت. فكلّ مكان من الأمكنة يعكس صورةً عن الدواخل التي تظل تقاوم ظِلّ ما لا نعت له.تثور ضد المرعب الذي لا وجه له و لا صورة. هذه الأمكنة هي الممرات الضرورية كي يتمّ المسار، و هي الرحلة من التخلي إلى التحلّي..من وجه إلى مكان و من مكان إلى وجه، حتى يصل إلى اللامكان: إلى مدينة "هيليه" .هنا يدقّ الشاعر باب الموت.. وفي الموت الاكتمال. وهكذا ليست المدينة المنشودة سوى مثالا و يوتبيا Utopie. ومهما كان ذلك :" لبسا أو كارثة، ها أنذا قد لامستُ هنا بلا أدنى ريب، نهاية و بداية كلّ شيء"[1]. ومن ضفة إلى أخرى في هذه الحكاية كان تساؤلُ الشاعر عن القول والمعنى هو نفسه تساؤل المريدين السالكين نحو الأسرار الخبيئة : " من، على الضفة الموحشة، يتكلّم عن جريان الزمن ! كان الضحك المجنون لـــ" هيليه" يتردّد من حافة إلى أخرى من هذا الكون."[2] يستيقظ الشاعر إذن في الواقع على الحافة من السرّ دوما، ليكتشف تفاهة الأجوبة التي لا تزال تتردّد كحالة من الضرورة الجوهرية في مواجهة كثافة المعرفة و الحقيقة. فيظلّ الوجود على الرّغم من كلّ شيء محتفظا بلب أسراره التي لا يرام.. إنّه سرّ الموت. لقد كانت مهمة الشاعر دوما و في كل زمان ومكان هي الاطلاع بشجاعة وبعينين مفتوحتين على مدى عجزه أمام الموت وكان عليه أن ينافح دائما عن جذوة الحياة الضئيلة التي تعنيه حتى يتّجه بها إلى البحث عن المعنى و عن السكينة المتّشحة بالفراغ[3]

[1] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. p :127
[2] Ibid p : 159

[3] Martine Mathieu. Mohammed Dib : Errances et pèlerinages .p :70

2. 4 تمثّلات الجسد:

بعد المحاولات السابقة لتحديد مفهوم العجائبي و بعد رسم خطوطه الكبرى مع تبيان حدوده والبحث عن اشتغاله في الرّوايات منذ 1962 إلى 1994على المستويين اللفظي والتركيبي و غيرهما. قد آن أن نلتفت إلى الخاصيّة الثالثة للأثار الأدبية وهي الخاصيّة الدلالية، أو الموضوعاتية. يقول "تودوروف" إنّ العجائبي يتحدّد أيضا بصفته إدراكا خاصّا للأحداث الغريبة. إدراكٌ يعزوه إلى القارئ المتماهي مع الشخصيات. لكن البحث عن طبيعة هذا الإدراك يجب أن يتجاوز الطريقة إلى الدلالة، أي إلى الأحداث الغريبة ذاتها.

هذا يعني أنّه يمكن دراسة موضوعات العجائبي على الرّغم من أنّ الطرح المتداول هو أنّ الدراسات الشكلانية لا تهتم بهذا الجانب. وعادة ما يوصف النقاد الشكلانيون بأنّهم لا يهتمون إلاّ بالنّص من حيث لغته وتركيب عناصره. لكن الأمر ليس بهذا الإطلاق "فما نقوله في الأدب له نفس الأهمية التي للطريقة التي نقوله بها"[1]. ومسألة اختزال الأدب إلى شكل خالص هي بنفس التعصّب والصوابية الموجدين عند من يختزل الأدب إلى مضمون خالص.

والحقيقة -كما يقول تودوروف- أنّ مسألة التفريق بين الشكل والمضمون مسألة ليست واردة إلاّ في أذهان النقاد. لأنّنا ونحن نقرأ الأثرالأدبي فإنّنا نتلقاه شكلا ومضمونا. يقول تودوروف ملخصا هذه المسألة: "وبوسع الإنسان أن يقول لنفسه: إن الخصِّيصتين اللفظية والتركيبية هما أكثر "شكلية" من الخصِّيصة الدلالية. ومن الممكن وصفهما دون تعيّين معنى لأثر أدبي معيّن، والمقابل، فإنّك عندما تتحدّث عن الخصِّيصَة الدلالية، لا تستطيع أن تتجنّب الانشغال بمعنى الأثر، وبالتالي أن تعمل على إظهار مضمون ما"[2]. ويضيف قائلا: "إننا نعتبر الأثر الأدبي بنية يُمْكِنُهَا أن تتعرّض

---

[1] ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي ص: 123.

[2] المرجع السابق ص: 124.

لعدد غير محدود من التأويلات التي تخضع لزمان ومكان إصدارها، ولشخصية الناقد ولطبيعة النظريات "الأسطيطيقية" المعاصرة لذلك الأثر"[1].

من هنا سيحاول "تودوروف" تصنيف موضوعات للعجائبي. مقسّما إيّاها إلى موضوعات " الـــ" الأنا " وموضوعات الـــ"الأنت". يتحدّث في الأولى عن التحوّلات والرّوح والمادّة، وازدواج الشخصيّة وتحوّلات الزمن والفضاء والإدراك الحسّي، وما إلى ذلك من المواضيع المتعلقة بالذات وعلاقتهما بالعالم. وفي الموضوعات الثانية يتحدّث عن الرّغبة الجنسية الخالصة والمكثفة، و بالتالي عن الجسد وعن الدّين والموت والآخر المتمثل في المجتمع والسلطة والأنا الأعلى.

إن تقسيمات تودوروف صورية، تجريدية، لا تخضع لمنطق معيّن. تمليه الخصائص الشكلية. بل هي تصنيفية، تجمع عن طريق الاستقراء الموضوعات المتداولة في الأدب العجائبي على العموم. فهو يقول :" من المعقول افتراض أن ما يتحدّث عنه العجائبي، لا يختلف نوعيا عمَّا يتحدّث عنه الأدب بعامة. بيد إن ثمة اختلافا في الكثافة التي تبلغ أقصاها في العجائبي. وبعبارة أخرى وبهذا نكون قد عُدْنَا إلى عبارة قد استعملت بصدّد "إدغارآلان بُو". " نقول: أنّ العجائبي يمثل تجربةً قصوى"[2].

و هكذا سنلاحظ مع "دونيز ميلييه" أنّه إذا ما كان العجائبي موزعًا بين التجربـــة القصوى أو الخفية، وبين الظاهر والباطن فإن وسائله المؤثرة لا يمكن أن تعتمد على المحتوى الدلالي والخيالي وَحْدَهُ الذي تحمله تلك الكائنات أو تلك الظواهر، بل أيضا على قوّة الانفعال والتأثير على القارئ التي يتبناها الكاتب. و ليست الأشباح هو ما يخيف، بل الطريقة التي تُعرض بها في النص. لذلك فالأشياء الأقل أهمية في الوجود يمكن أن تتحوّل إلى سبب للخوف.

---

[1] المرجع نفسه ص: 124.

[2] ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي. ص: 122.

لذا فإن العجائبي متسائلٌ دائما عن طرائق التعبير لا عن الموضوعات التي يمكن أن تكون متداولة[1]. و من هنا يمكن أن نقول أن الموضوعة العجائبية لا تثير التساؤل إلاّ من خلال طريقة تقديمها. لكن هذه الطريقة رأيناها في الرّوايات التي تعرضنا لها. وقد شهدنا كيف اشتغلت وتجلّت على مستوى الخطاب. فهل يمكن أن نختار موضوعًا واحدًا يتعلق بالعجائبي ونناقشه.

قبل كلّ شيء لا بدّ أن نقول مع تودوروف، إنّ استعمال مصطلح "موضوع" قابل في حدّ ذاته للنقاش. فالمرء يترقب أن يجد بهذا الصدد دراسة لجميع الموضوعات كيفما كانت، في حين أن النقاد يقومون في الواقع باختيار موضوع من الموضوعات الممكنة[2]. و هذه الطريقة تجعل من أي الموضوع أكثر إشباعا ربّما. أو لنقل ستجعله خاضعًا لذاتية الناقد التي لا يمكن التخلّص منها. إنها ذاتية ناتجة عن طبيعة التعامل الحسّي، الفردي الخاص مع النصوص.

إن مسألة علاقة القارئ بالنصوص شائكة على العموم و قد جرى فيها حديث متشعّب حول درجة وكيفية إدراك وتأويل القارئ لها. والنقد المسمّى "الموضوعاتي" يقوم أساسا على علاقة التلقي هذه. ذلك أنه يعتبر الأدب موضوع تجربةٍ أكثر منه موضوع معرفة[3] قائمة على الحدس لا على معرفية شكلانية خالصة أو خارج نصيّة تحيل إلى المعارف الإنسانية الأخرى. إنّ النقد الموضوعاتي يعتبر العمل وحدة كلية قائمة على إدراك القارئ لها في شموليتها على الرّغم أنه يقوم أيضا على الانتقائية والاختيار بحسب تجربة القارئ مع النصوص[4]. وهنا بالضبط تلتقي الطروحات حول

---

[1] Denis Mellier. La littérature fantastique.. P : 5 et 6.

[2] ينظر ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي. ص: 122.

[3] ينظر: دانيال برجير. النقد الموضوعاتي ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. تأليف مجموعة من الكتاب ترجمة رضوان ظاظا سلسلة عالم المعرفة. الكويت ماي 1997. ص: 117 و ما بعدها.

[4] المرجع السابق ص: 135.

العجائبي مع النقد الموضوعاتي من حيث أنه تجربة خاصة مع النص. هذه التي تترك أثرًا على القارئ من هول أو خوف أو تساؤل و شكّ.

وانطلاقا من هذا كلّه سيكون البحث عن تجربة الجسد في النصوص الرّوائية، ناتجًا عن ذلك الانطباع المهيمن لدى القارئ المتمثّل لحالات الشخوص باعتبارها سِيرة للتحوّلات الكبرى للجسد. إنها روايات المغامرة الجسدية في الوجود. من حيث هو إشكال حميمي. لكن قبل ذلك عن أي جسد نتحدّث؟.

أ- الإشكالية الفلسفية للجســـد:

تعدّ إشكالية الجسد في صميم الوجود البشري. بما هو وجود جسدي في العالم. والسؤال عن ماذا يمثّله الجسد بالنسبة للإنسان سيؤدي إلى البحث عن طريقة محدّدة في المقارنة. فالمشكلة ليست جديدة والأجوبة كثيرة عبر التاريخ[1]. فالخطابات الأولى حول الجسد، كانت دوما أخلاقية، "ميتاقيزيقية" تبحث في تلك الثنائية القديمة. في الجسد والرّوح باعتبار أنّ الإنسان كائن مخلوق، جاءت روحه من عالم آخر. أمّا جسده فليس إلا معبرًا إلى ذلك العالم الذي جاء منه. فتكون بذلك الرّوح مفارقة للجسد من حيث النوازع والاهتمامات ومن حيث طريقة إدراك الوجود. و هذا الاختلاف هو الذي يجعل الجسد العائق الأكبر أمام الإنسان ليحقّق مبدأ التسامي. فالجسد مدنّس والنفس مقدّسة. وبالتالي فإنّ الأديان والفلسفات المتعالية، قد حصرته في وظائفه وارتباطاته "الميتافيزيقة" والسلوكية أي في علاقته بالرّوح أو في الوظيفة الجنسية أو العاطفية والعملية مثلا[2]. التي تدخل في مجال التعامل مع التقديس والتعالي. بما يعني أنّ كل وظائف الوجود البشري تنحو لأن تدخل في مجال التسامي الدّيني.

[1] François Chirpaz. Le corps. P. U. F. 1963. Introduction.p :02

[2] ينظر فريد الزاهي الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام إفريقيا الشرق بيروت/ الدار البيضاء 1999. ص: 07.

لقد أعْتُبر الجسد دائما قبرًا والرّوح نورًا لهذا القبر. وعُدّت الغرائز والشهوات واللذائذ حيوانيةً و لا تشرّف هذا الكائن الذي يحمل صفات إلهية. لقد ارتبط الجسد بالميتافيزيقي من حيث أنّه تابع أبدي للذات/ الرّوح. وهكذا فقد توزّعت المباحث الكلامية في الإسلام مثلا والفلسفية، والفقهية "موضوعــًا لم يتــمّ النظر إليه سوى باعتبــاره ظاهرة توسطية تُعْــتَبَرُ حينــًا وعاءً للرّوح المحرّكة، وتشكّل في حالات أخرى موطن نوازع غريبة وطبيعية يلزم ضبطها وإعادة تشكيلها. لأن الجسد قد مَثــّل دائما تلك الكتلة المادية المشخّصة الخطرة التي تميّز الكائن الإنساني صورة ولا تميّزه وجودًا إلاّ عبر المكوّنات الإدراكية والنفسية والسلوكية الاجتماعية"[1]. إنّها نظرة إلحاقية كما يرى فريد الزاهي، تعتبر الجسد مبحثا ثانويًا. وهذا التهميش المزدوج في الثقافة العربية ارتبط لديها بالروحاني والفقهي والطبّي. وفي العصر الحديث بنفس المجالات بالإضافة إلى السياسي والأيديولوجي ذي الترو ع الغربي.

إن مبحث الجسد مفتوح دائما على ما يتجاوزه لأنّ الإنسان موضوع مشترك لعدّة معارف إنسانية. لذا كان متنافذًا مع عدّة علوم وتتقاطع فيه عدّة ممارسات منهجية. فدراسة الجسد موزعة اليوم بين التحليل النفسي الذي يرى فيه موطن الهواجس و"الليبيدو" والفلسفة التي تتكلم عن ميتافيزيقا الجسد المبنية على الثنائية. و"الأنتربولوجيا" التي تتحدّث عن علاقة الجسد بالممارسات الطقوسية وبالفهم "الأنطولوجي" للوجود من حيث هو جسد ثقافي، يتحرّك، ويُفهَمُ ويمارِس كينونته في الزمن التاريخي، ومن حيث هو جسد رامزٌ أيضا يهدف إلى التواصل الاجتماعي. أمّا علم الاجتماع فإنّه يبحث في الجسد من حيث أنّه ملازم للفهم الواعي الفردي والجماعي للعلاقات الإنسانية، السلوكية والاقتصادية. وما إلى ذلك من العلوم الحديثة المهتمة بتمظهرات الجسد في الثقافة. حتى أنّ الجسد اليوم أصبح متعدّد الدلالات

[1] المرجع نفسه. ص : 7.

منفتحا بطبيعته على جميع المعارف المتعلقة بالإنسان. من الطبّ إلى علم الأديان، إلى الفلسفة، إلى العلوم الإنسانية التي ذكرنا، إلى الأدب.

يقول فريد الزاهي: "إنّ تحوّل الجسد إلى موضوع فكري، وفلسفي وأدبي قد شكّل المنعطف الذي اندمج فيه الجسد في التجربة الوجودية والفكرية والتعبيرية المعاصرة وهنا من اللازم القول بأنّ تجاوز الثنائيات التي حصرت الجسد في الحاقية هامشية. ثانوية لم يكن له أن يتم من غير تحويل الجسد إلى موضوع ممكن للفكر والتفكير"[1]. فالجسد ليس كيانا منغلقا على ماديته الخالصة. بل هو بناء رمزي يخضع للحالة الاجتماعية وللرؤية للعالم.[2] أي أنّ الجسد ليس مسكنا أو قبرًا أو حاويًا وفقط. بل هو علامة تتكلّم وتشير، وتنخرط في تواصلية ذات دلالات مع العلامات/ الأجساد الأخرى. يقول "فرانسوا شيرباز": "إنّنا لا يمكن أن نفهم الإنسان إلاّ إذا ما عدنا إلى جسدانيته، إنّنا لا نتعامل مع جسدٍ بل مع الجسد البشري ولا نتعامل مع إنسان بل مع الإنسان الذي يُوجَد جسديا في العالم. وإنّ بحثنا سيفشل حتما إذا ما لم نعترف بأنّنا نتعامل مع جسم تسكنه قبل ذلك نفسية. لهذا فالبحث عن ماهية الجسد تستدعي الذهاب إلى لقاء السلوكات البشرية، للظاهر الجسدي البشري"[3]. ولهذا فإنّ الجسد لا يأخذ معناه إلاّ من خلال نظرة الإنسان الثقافية له[4]. ويقول فريد الزاهي في الأخير ملخصًا مفهوم الجسد : "إنّه الجسد الشخصي الذي يشكّل الوحدة "الأنطولوجية" التي تسم الكائن في العالم. ومن ثمّة فهو يشكّل هَدَفيّة الوجود الذاتي

ا [1]المرجع السابق. ص: 24.

[2] ينظر دافيد لوبروتون.أنتروبولوجيا الجسد و الحداثة. ترجمة: محمد عرب صَاصيلا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيــروت. ط: 1. 1993. ص: 12.

[3]المرجع نفسه. ص: 25

[4] C.F. François Chirpaz. Le corps introduction. P : 03

للإنسان. هذا الطابع لا يخلو من علاقات ذات ميســـم ثقافي ورمزي وتعبيري يُعيدُ بها الجسد صياغة العالم ومنحه خصوصيات جديدة"[1].

وفي الحقيقة فإنّ الجسد أجساد، فهناك الجسد الفقهي الذي يتحدّث عن علاقتـــه بالمقدس والمتعالي من طهارة ودنس ووضوء وحركات طقسية. وذلك في جميع الأديان. ثم هناك الجسد التشريحي التي تتعامل معه العلوم بوصفه كائنا عضويا وهو يختلف عن جسد الثقافة والعلوم الإنسانية مثل الفلسفة التي تجعله موضوعا للتأمّل. وهذا جسد الفيلسوف الذي يختبره من الداخل. ولنا مثال واضح عند "الفينومولوجيين". وأخيرًا هناك الجسد التخييلي وهو الذي يهمّنا. وهو ذلك الذي وجد مرتعه الفعلي والدائم منذ القديم، في المتخيّل البشري. إنّه ذلك الجسد الذي نجده في الآداب والفنون. كما نجده في جميع أشكال التخييل.

إنّه جسد مفارق لذلك الواقعي موضوعِ المعارف الأخرى، تصنعه اللّغة وهي مادة التخيّيل. كيف ذلك؟ والجواب. إذا ما كان ما هو ديني، وما هو تاريخي، يقبل التمثيل Représentation. أي يمكنه أن يشير إلى مرجعه الواقعي، ويتشكّل كسرد مثلا، فإنّ الجسد الذي يتمثّله الأدب -ومنه الرواية كجنس أدبي- هو غير ذلك الذي تشتغل عليه النصوص الفقهية. "باعتبار أن قضايا الجسد تخترق الدّيني والتاريخي والاستيهامي والحميمي الشخصي الذي يقبل الحكي والحكاية"[2].

إذن فالجسد يتمظهرُ في النصوص التخييلية. ويأخذ طابعًا خاصًا لكونه ممزوجًا باللغة والبلاغة. فيصبح بذلك مكوّنا خطابيا. واللغة إذن هي المولّدة للمعنى في الأشياء ومُظهرة الدلالة في علاقة الذات بالمحيط الذي توجد فيه وتسلك فيه سلوكا معينا وتختبره بجسدها.

---

[1]فريد الزاهي. الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام. م. مذكور ص: 32.

[2]المرجع السابق، ص: 11.

يقول "دنيال سيبوني" عن علاقة الجسد باللّغة: "إنّ الكتابة مثل الجسد، يُلتمسُ ويشار إليه، ويُسْتَحضر ونُلبسُه، نرقّشه، نلعب معه، نلمسه، ونقرؤه عندما يكون صداه متاحًا: وذلك من أجل الوصول إلى إيقاعاته التي تصنع صداه لا من أجل فهم معناه فحسب"[1]. فالجسد يُقرأ كما الكتابة ويُتعامل معه كما الكتابة. فهو متن أيضا*.

وعلى الرّغم من ذلك "فالجسد سابق عن اللّغة إذ تختلف تجليات التعبير الجسدي عن الدلالات اللغوية. لأنّها تجليات عفوية ومباشرة تكشف عنه واقع أصلي سابق للغة والجمل: ألا وهو الواقع الأنطولوجي للذات"[2]. وانطلاقا من هذا فإنّ إشكالية الجسد ستقودنا حتما إلى طرح معضلة الذات بإحالتها إلى جدلها القائم مع جسمها من ناحية الوجود الأنطولوجي المتمثّل "Représenté" في الرّواية.

بمعنى أنّ هناك جسدًا لغويًّا، تخييليا، قد أشارت إليه الرّوايات يمكن البحث عنه وتحليل دلالاته باعتباره علامة وإشارة دالة. لكن ومن المهمّ الإشارة إلى أن تعامل الباحث لن يكون إلاّ مع الخطاب في آنيته بعيدًا عن خارج النص Hors Texte لذا سيعتبر أنّ الرّوايات لا تحيل إلاّ على ذاتها وإشكالاتها هي إشكالات خاصة بشخصياتها الورقية.

إنّ الطابع التخييلي للجسد في الرّوايات هو ما حدَا بنا إلى دراسته أولا وقبل كل شيء باعتباره مكوِّنـــًا خطابيا. والجسد هذا في هذه النصوص، قد تحوّل من واقعيته الطبيعية إلى جسد عجائبي وذلك من خلال التوظيف ومن خلال الدلالات التي يحيل عليها. إنّه جسد آخر مسلوب، مقهور، يعاني تحوّله من جسدانية Corporéité واقعية إلى جسد مخيف، محرّم ومُلغز. ومنه فهو جسد عجائبي.

---

[1]Daniel Sibony. Le nom et le corps. Ed du seuil. 1974. P 10.

* يقال في الفرنسية عن المتن corpus و هي لفظة مشتقة حتما من corps التي تعني جسد.

[2]فلسفة الجسد. جلال الدّين سعيد. ص: 22.

ب- الجســـد العجــائبي:

من المهمّ إذن الملاحظة أنّ تجربة الجسد هي ما يتواتر باستمرار في الرّوايات. لأنّ الأصل في الحكاية كلّها أنّ "راضية" مثلا في "جري على الشاطئ الموحش" تلك التي تزوجت السارد الشاعر كانت أنثى تحوّلت إلى كائن آخر. و إنّ الأمر سار ضد الطبيعة وضد العقل. لقد تحوّل جسدها عن غايته ليصير "آخر". و هذا الاغتراب في جسد آخر، مزيّف، جعل الإشكالية تدخل في صميم العجائبي. إذ أنّ هناك اشتغالا هامًّا في هذا النوع من الأدب على هذه التيمة. فها هو "دونيز ميلييه" يسميه جسدًا عجائبيا Corps Fantastique. إنه يرى أنـــّه على الرّغم من تعدّد الطرق المتضادة أحيانا والمتكاملة أحيانا أخرى، في اشتغالها داخل النصوص وفي أثرها على القارئ، فإن العجائبي لا يملك إلاّ أن يَـــتلبـــّسَ الأشكالَ والأجسادَ والأشياء وحتى الأمكنة[1]. إنّ ظهور هذه الطرائق علامة على التناقض الصارخ، المتوغل والمتسرّب إلى عالم يملك مقاسات ومعالم زمانية ومكانية خاصة بالتمثيل المشخَّص للواقع. إنّ ذلك يؤدي إلى اختلال وتهديم هذا الواقع. ومنه فإنّ الكائنات العجائبية تسمح للمؤلفين أن يطوّروا— عن طريق الشخصيات المدهشة والمرعبة- تفكيرًا مختلفا عن تركيبة الأجساد.

يسمح الجسد العجائبي إذن للكائنات المخيفة، بأن يتحقّق من خلالها ذلك التعارض في الأسس التي تصنع التماسك المنطقي للواقع[2] .و إنّ الاختلال والاختلاط بين ما هو حيواني، وبين ما هو إنساني، وبين ما هو غير مفهوم ومتلبس من الجســـد بما هو لغـــز، يجعل تصوّره المقلوب والمشوّه من أهمّ موضوعات العجائبي. فالجسد بتحوّلاته الملغزة وصوره المبهمة وعدم اليقين الذي نشعر به تجاهه وعدم قدرتنا على التحكم فيه

[1] Denis Mellier. La littérature fantastique. P : 54.
[2] Ibid p :54

أحيانا، يجعل منه جسدًا منفلتا، مُلتبِسًا وعجائبيا بما يثير من أسئلة حول واقعيته أولا واقعيته.

يبدو الجسد التام، والكامل والواضح، مَعْبرًا للجمال ومثيرًا للاهتمام والفضول، إلاّ أن الجسد المشوّه والناقص يثير "الشعور بالغرابة المقلقة" كما يقول فرويد يقول "مالك شبيل" أن ما غريب يتجلى عندما يجب على الإدراك أن يغادر فجأة المجالات المُريحة للعادي، الحسّي، لكي يَتَوَاجَهَ مع مجالات المختلف والمعزول، "فالشعور "بالغرابة المقلقة" لا يبين عن نفسه في هذه الحال، إلاّ في سياقٍ يمزج أفكارًا مسكونة بذلك الربط السريع بين الخلل العضوي وتجسيد الشرّ. إن المقلق هو ما يخرج عن العادي وهو ما يقطع الصلة بصفة غير متوقعة بين الفكرة والشيء وبين الفعل والفكرة"[1]. واختلال الزمن والمكان مضافا إلى اختلال السّببية المنطقية، تتجسم كلها في حدث غير مفهوم، غريب، غير متوقع، مما يحدث الهلع والخوف أو الفضُولَ والقلق.

ج- التحوّلات:

تعد التحولات من أهم مواضيع العجائبي حتى أننا يمكن أن ننعته بأنّه أدب التحوّلات فمن خلالها يتعرف على نفسه و بها يشدّ القارئ المحتمل و بوجودها تقع الخاصية الأساسية لهذا الجنس الأدبي التي هي التردّد. فالشك و عدم اليقين هما اللذان يسيران بالسرد قدما ما دامت التحوّلات لغزا بالنسبة للبشر.و بخاصة عندما تكون خارج السيطرة الإنسانية وخارج القدرة و الإدراك. أما إذا كان التحوّل داخل الجسد الخاص أو منه فإنّه سيزيد إلى الفظاعة ألما آخر هو ألم التحوّل و رعب الشك و عدم اليقين مع العجز عن إيقاف التحوّل أو التحكم فيه.

[1]Malek Chebel. Le corps dans la tradition au Maghreb. P. U. F. 1ed 1984. P :177.

والواقع هو أنّنا لا نستطيع أن نختبر الوجود إلاّ من خلال أجسادنا الخاصة. وهو ما يجعلنا نتجذّر في العالم وهو الموجود الذي أعي الكونَ بواسطته "إنّ الجسد بوصفه جسدي الخاص وجسدي المعيش الذي له تأثير في ذاتي المفكّرة هو أيضا المرجع والسند الحسّي الذي أدرك من خلاله كياني الواعي"[1]. فالعلاقــة مع الوجود علاقة جسديــة، أما إذا صُودرت أداة الإدراك هذه فأيُّ مصير هذا الذي تعيشه الذات؟ لا بدّ أنّها ستعيش حالة اغتراب قاسي. و هذا ما يشعر به أبطال "من يتذكر البحر" من جهة عندما يعيشون حالات التحوّل إلى حجر و ترغمهم على التكلّس تحت سلطة كائنات غريبة تحوّلهم إلى تراب أو تفجر أصواتهم و تلغي كينونتهم البشرية عبر مصادرة إرادتهم و فضاءاتهم. و هو الأمر ذاته في " جري على الشاطئ الموحش" إذ تغدو الحياة مستحيلة في عالم وهمي لا مكان للعقل فيه و لا ثقة فيه حتى في أقرب الكائنات إلى البطل الذي تتجاذبه كل من " هيليه" و راضية". الأولى كائن خطير والثانية كائن ضعيف و هما الكائن ذاته. الأولى ظلامية و الثانية نورانية و مع الاثنين يستبد القلق بالشاعر الباحث عن الخلاص في الحب و البحر.

و هكذا لا يمكن للإنسان أن يقف في وجه حركة الجسد وهو يتحوّل "se metamorphose" لقد عبرت الرّواية من بدايتها إلى نهايتها عن هذا التحوّل. لأن الحكايّة أصبحت جسدًا مزيّفا بمعنى قناعًا آخر ينضاف إلى كل الأقنعة التي ركّبتها " هيليه" على وجهها.

وامتلاك الآخر لجسدنا هو امتلاك لحُريتنا. فلا يمكن أن يَعِيي الآخر أن خبْرَتنا لأجسادنا هي خبرة خاصة في المكان والزمان. أي أنّ لنا تاريخًا خاصًا في علاقتنا بأجسادنا من حيث كون الجسد ينمو ويتطور ويَفسَد وينحل. و"لما كان الإنسان يعيش تاريخه الخاص بجسده الخاص ولما كان تاريخه هذا هو في نفس الوقت تاريخ

[1] جلال الدّين سعيد. فلسفة الجسد.ص: 06.

خبراته الجسدية فهو يعيش في علاقته مع نفسه ومع الغير ومع الأشياء بجسده الذي يَنْدَرِج في الزمان بل بجسده الزماني"[1].

وذلك عَبر وظيفتين أساسيتين في الوجود البشري هما التواصل اللغوي، والتواصل الجسدي. كان اللقاء في الأخير مع "راضية" عند البحر خلاصًا للكائنين المغتربين في أجساد أخرى عن طريق الحب بشقيــه الجسدي والروحي.

يعيش السارد إشكال جسده بحدّه جعلت تصرّفاته تَنْحُو إلى الغرابــة. لقد انــزوى في ذاته وأخذ يفتش عن الخلاص عبر التخيّيل. لقد صنع بنفسه عالمًا خاصًا أثثــه بالأجساد الخياليــة..

وفي التراث العربي يُنْعَــتُ الجسد بالمتن والمتن بالكتاب. وفي الفرنسيــة يقتسم Le corps الجذر اللغوي مع Corpus ويقــول فريد الزاهي: "بين الكتابة والجسد تواطؤ أســاسي أدرك القدماء خطورته فصارعــوه وإن لم يصرعوه. فالكتابة كدال وحرف تشكيلٌ وتصويرٌ و"ظــل" مادي عَيْني لِمُتعالٍ يكون هو المعنى والصورة والمثال... وكما أن الجسد موضعُ لما يسمى عادة بالروح فالحرف موقعٌ ومجالٌ للمدلول"[2]. فالكتابة كما الجسد يتم تصوُّرها كمجرد مأوى للمعنى والروح.

لكن ما هي الآلية المتحكمة في الآلية الجسدية والآلية اللغوية التي تجعل الجسد يتشاكل مع اللغة والكتابة؟ يقول "جيل دولوز" إنها الثــَنْيُ والعطفُ. "أي الجسد واللغة يعكس أحدُهما الآخر لأن كلاهما ثنيٌ. فكما أن الكلام لا يُعزّزُ المعنى إلاّ بثــَنْيِهِ وعطفه المتواصل لِلكمات بعضها على بعض فكذلك تكون حركاتُ الجسد متقطّعة متردّدة وغير متوقّعة. مما يجعلها شبيهة بالبراهين والأقيّسة التي يَزْخَرُ بها حَديثــُنَا... إنه يُوجد تمثيل إيمائي داخل اللغة. كما يوجد حديث ورواية داخل الجسد"[3].

---

[1] جلال الدّين سعيد. فلسفة الجسد.ص: 55.

[2] فريد الزاهي.الحكاية و المتخيل. ص: 45.

[3] نقلا عن جلال الدين سعيد. فلسفة الجسد. ص: 45. Gil Deleuze. Logique du sens Paris Minuit 1969. Page 333. 332.

نلاحظ أن هذه الأجساد المشوّهة: صُوَرٌ في المرآة للألم ذاته التي يعيشه البطل. وهي لعبة الرائي الذي هو المرئي فيها. و الجسد هنا متعدّد، مَتشَظي في أجساد أخرى. على الرّغم من أن تجربة "الأنا" والشعور بالذات المستقلة لا تكون إلاّ في الجسد الخاص. فالجسد المصدوم جسد مخطوف، مسروق، مسكون ومعارٌ، جسد كما يراه "الآخر" مختلف عن ذلك الذي أعيشه. إنه جسدي و"لا جسدي"، ذاتي و"لا ذاتي". إنه "ذاتي الغريبة" كما يقول "سارتر"[1]. إن التشويه في الذات المغتربة عن العالم، بابُ التصوّر العجائبي للجسد الذي يتركّبُ من الاستيهام والرّغبة والخوف باعتبار أنْ "ليس هناك من شيء أكثر غموضًا بدون شك من نظر الإنسان في عمق جسده الخاص"[2]. الذي يُحَاول إدراكه والعيش به. "إن عدم خضوع الجسد للوعي يؤكد مرّة أخرى لغْزِيَّــتَهُ من جهة ولا تــَحَدُّدَ وغموضَ الوجود ذاته"[3].

هكذا تعرف الشخصيات الفاعلة في الرّواية (السارد و راضية وهيليه) أن عليها المقاومة لإثبات وجودها العيني . وتعرف "أن الشرطَ الإنساني جسديٌّ، كما أنه تاريخي. لأن الإنسان يعيش جسديا تاريخه، وتاريخُه (حكايته) هي أيضا حكاية تجربته الجسدية. إن الزمن لحمةُ كَيْنونة الذات بشكل عميق، حتى أن أيّا من علاقاتي مع الآخرين، ومع العالم ومع ذاتي أي مُجْمَل تجربتي، تدْخُل في الصَيرورة"[4]. La durée. وإذا كان لا مَناص من تلازم الجسدانية Corporéité مع الكائن، فالتوازن الفردي يتطلّب أوّلا وقبل كلّ شيء الانخراط في هذه الجسدانية. أنْ تقبل

[1] ينظر: ريتشارد شاخت الاغتراب.تر: كامل يوسف حسين. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت. لبنان. 1980 ص: 285.

[2] دافيد لوبروتون. أنتروبولوجيا الجسد و الحداثة. ص: 05.

[3] Merleau Ponty. Phénoménologie de la perception. N. r. f. gallimard. 1945. page: 23.

يذكره: فريد الزاهي. الجسد و الصورة و المتخيّل في الإسلام. ص: 22.

[4] François Chirpaz: Op. Cit. p 96

جسدك وإن تقبله ككائن مادِّي شَرْطٌ أوليٌّ للتوازن[1]. و هذا بالضبط ما كانت تسعى إليه هذه الكائنات العجائبية طوال رحلتها الروائية. وذلك كان الشرط الأساسي للانخراط في تجربة أخرى. يمكن أن نطلق عليها اسم التجربة القدسية.

د- العبـــور النوراني:

يقول النقاد إنّ تدشين محمد ديب لمجموعة من النصوص ذات الطابع الأسطوري و العجائبي ينبئ عن بداية المغامرة الصوفية لهذا الكاتب بحثا عن المعنى. و تجلى ذلك بشكل صريح في عمق البحث الذي كان يقوم به أبطال روايات ما كان يسمى نصوص المنفى منذ " هابيل" 1977[2]. و ما الشعور بالمنفى سوى المحرّك الأساس لهذا النوع من الاغتراب الجسدي و الروحي. إنّه الألم/ المَتاهة. و من الذين كانوا يؤثثون عالمه الشعري يذكر النقاد " الجنيد،وكونراد الذي عاش ديب مثل أبطاله اليتم و المنفى و الرغبة في استبدال الظلال و اللغز و الهامش.كل هذا كان نتيجة إدراك حاد بالوطن المفقود. ثم كيكيركارد،و بودلير و رامبو و بريتون و غراك،و بيكاسو وابن عربي و باخ.."[3]

يقول "شيرباز" في هذا الصدد : "لأنني أتألم فإنني عاجز عن التصرّف كما أريـــد.. نعم إنّني أنا من يتألم لكن الألم ليس منّي، إنّه كما الشيء فيّ، كائن لا يمتزج مع ذاتي.. من هنا نفهم لماذا كانت الذهنيـــة البدائية تصنع من ألمها كائنا يسكنها. إنه الألم لا يتمازج جسديًا معي كليّا، فهو يبقى غريبًا بالنسبة لي إلى درجة أنّي بكلّ عفويّـــة أعتبره علامة على حضور "آخر" فيّ"[4].

فالألم ذاتٌ شريرة تسكن الذات، صوت داخلي دبق، ثقيل، يقول "شيرباز": "أنّني أنا من يتألم، لكن الألم يكشف لي أن "جسدي هو آخر". فهو يلتقي مع

---

[1] Ibid. pp 99. 98.
[2] Amina Bekat & Afifa Brarhi. Mohamed Dib.p :22
[3] Beida chikhi.Mohamed Dib la perle du bonheur.in. Amina Bekat & Afifa Brarhi. Mohamed Dib p:82
[4]Ibid .p:16.

"غيرية" Altérité في القلق والهلع بما أنّه خلفَ الألم الذي يَخْشَى الجِسْمَ، يَحُومُ الخَطرُ.. وأن تعيش الألم فإنّ الحُضور يكشف في عمق الذات عن جَسْدَانية كشيء غريب، وغامض و"آخر" في نفس الوقت"[1].

كان يلزم الكثير من الألم إذن، للانسلاخ عن أجساد الآخرين للقاء الأجساد الحقيقية التي نختبِرُها بَدَلَ تلك التي يَمْنَحُها لنا المجتمع. وبما أنّ الجسد ظلمة فإنّه لا يمكن أن نعرف العبور إلاّ عندما نختبر الظلمة .

وفي الأخير أصبح الجسد الملجأ والقيمة وهو ما يبقى عندما تتلاشى كل الملاجئ والقيم ولتصبح كل علاقة اجتماعية ذات طابع عرضي. "إن الجسد يبقى المرساة الوحيدة القابلة لأن تشد الشخص على يقينٍ مازال مؤقتا بالتأكيد. وبواسطتها (المرساة/ الجسد) يُمكنه أن يرتبط بحَساسِية مشتركة ويلتقي بالآخرين ويشارك في تدفق الإشارات، وأن يُحِسَّ دائما بأنّه على صلة مع مجتمعٍ يسود فيه عدم اليقين"[2].

لقد كان عُبُورًا إذن من جسدٍ هو صورة صَنَعَهَا "الآخر" إلى الجسد الخاص. لكن يجب على هذه الذوات أن تبحث لنفسها عن معنى. إذ أن التحقق في جسدٍ مَا يحتاجُ إلى دلالة باعتباره مَتــْنــًا "corpus" وباعتباره علامة تحتاج إلى تأويل.

وعلى الرّغم من أن الجدل الغالب في الروايتين السابقتين هو جدلُ تحقق الذات جسديًا إلاّ أن الأمر ينتهي في الأخير إلى ما يشبه اللقية الصوفية[3]. إذ أنّ المعرفة بالجسد هي المعرفة الأولية بينما المعرفة الشمولية الكاملة هي المتجاوزة للشرط الإنساني الفاني. إنها معرفة من نوع آخر مختلف. و اللقاء الأخير مع البحر دليل على أنّ الأمر يتجاوز ما هو جسدي للبحث فيما وراء ذلك." في كلّ شعور : بصمة، ومضة تعمي البصر. هكذا من البحر و من الشاطئ و السماء كلّها كانت تكبر

[1] François Chipaz. Op. Cit. pp 20 –21.

[2] دافيد لوبوروتون. أنتربولوجيا الجسد و الحداثة. ص: 153.

[3] ينظر مناقشة بعض الآراء حول الأحوال الصوفية. عاطف جودت نصر. الرمز الشعري عند المتصوّفة. من ص: 352 إلى 357.

وتلتهب كالتنور. كان اللحم و الدم يُستبدلان منيّ بمادة مضيئة"[1]. يقول لويس فاكس: "إذا ما كان هناك من وجه مظلم يسيطر على الأدب العجائبي فإنّه ليس الجسد بل الموت"[2]. لذا صوّر العملان الروائيان تحوُّل الجسد من الكثافة المظلمة إلى الشفافية النورانية ولنتذكر التحوّلات المتعدّدة لــ"راضية" و "هيليه". صحيح أنّ التجذر في العالم لا يكون إلا جسديا. لكن الإنسان وهو يَخْتبِرُ قوى أخرى غير الجسدية، يكتشف أنّ جسمه ليس إلا مَعْبَرًا لما هو أعمق في كينونتــه. إنّ اجتراح الألم يفتح دائما باب التخيّل. وهو ما وقع فعلا لهذه الشخصيــات القلقة حول مصيرها.

يفتح العجائبي أيضا هذه الأبواب في التفكير البشري الذي يَنحُوا إلى إقصاء كل ما هو خارج العقل. إنّ التجربة العجائبية في الجسد وفي المحيط، عبر الخيال والتَخّيّيل، تكشفُ الطابع الملتبس للوجود البشري. وتكشف أنّ الإنسان لا يمكنه أن يستغني عن خيالاته. مهما كانت مُرعبة أو مقلقة فهي زَادُه في رحلة وجوده هذه. و العجائبي لا يستحضر ما هو غائب فقط، بل يجعل ما هو واقعي قابلا أن يتفجّر عن ما هو غائب. فهو يجعلنا نشكّ في قدرة حواسنا على إدراك العالم. و لهذا ليس الجسد وحده من سيكون متّهما بل حتى العقلانية التي يَتَحَجَّجُ بها الإنسان لفهم العالم حوله تكون قابلة لإعادة المساءلة.

يعيد العجائبي النظر في الفهم وفي القيم المكتسبة وفي الثنائيات التي تسود الإدراك البشري كالروح والجسد، و "الهنا" و "الهناك" و الداخل والخارج، الواقعي، الخيالي والغائب و الحاضر إلى ما تبقى من الأسئلة الثنائية. إنّه انقلاب في كلّ هذا. و لهذا فقد يكفي أن يتدخل عنصر فوق طبيعي أو يتدخل عنصر خيالي نَصْنَعه بهواجسنا حتى نُعيد التساؤل حول الأسس التي ينبني عليها إدراكنا.

---

[1] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. P :89

[2] Louis Vax. Chefs d’œuvres de la littérature fantastique. P 12.

إنّنا هنا نَكْتَشِفُ أنّ التجربة العجائبية في الجسد العجائبي تجربة تنحُو نحو التقديس والتعالي. و بخاصة عند محمد ديب. وهذا طرح يدخل في مجمل ما توحي إليه هذه التجربة في الوجود من معاني، إنّها تتعرّفُ إلى نفسها في أصلها أي في التجربة "الماورائية".

في الأخير يمكن أن نكشف أيضا، عن طريق التأويل أنّ تجربة الجسد في الروايتين لم تكن مجانية. الهدفُ منها محاكمة المجتمع على نفاقه فيما يخص قضية اعتبار الشاعر السارد مختطفا من قبل المرأة اللغز. بل الاستعمار في عماه و في تعنّته أمام شعب يبحث عن هويته. بل إنّ القضية أبعد من ذلك ربّما. فالنهاية الغريبة التي ختمت بها الروايتان، قد خيّبت أفق انتظار القارئ، من حيث تكريسهما للحلّ المتعالي، والتقديسي. فإشكالية الجسد العويصة قد انتهت إلى الحلّ الصوفي، فيما نظن؟ إنّ الأمر يبدو غريبا لكن هناك إشارات مزروعة على طول مسار الحكاية، بعضها خفيّ وبعضها بيّن، تدلّنا على احتمالية هذا الطرح.و منها تلك الحوارات الطويلة مع "هيليه" حول معنى الإلهام و معنى الكشف عبر البحر. حيث يدور نقاش بين السارد و"هيليه" (ص:158) حول المعنى الروحي للتجربة الإبداعية و الرحلة "الارفيوسية" الداخلية التي قام بها طوال الوقت. وتشير "هيليه" في الحوار إلى أنّ الظاهر هو القناع الخفي للحقيقة. وتؤكّد أن حقيقتها كانت ملتبسة حتى في أنوثتها بل وجودها كان كلّه بحث عما هو جوهري في الذات الإنسانية أي عن كل ما هو وراء الجسد.

هذا الإشكال لا يمكن أن يحلّه المؤلف إلاّ بتلك النهاية. فمغامرة البطل كانت أكبر من أن تقف عند حدود الجسد. لذا كان اللجوء إلى ختام المغامرة عند البحر إشارة إلى التصوّر الصوفي الذي يعتبر الجسد علامة تدل على الروح. لكن العلامة والإشارة كما المُشار إليه لا يفترقان. كما أنّ الدال والمدلول في العرف الصوفي يصبحان واحدا. ومنه فالجسد باعتباره علامة لا ينفصل عن الروح باعتبارها دلالة على تلك العلامة. فالروح إذن جسد عندهم، والجسد روح.

هاهو "عاطف جودة نصر" يقول معلقا على الشيخ "عبد الكريم الجيلي" صاحب كتاب "الإنسان الكامل" في رسالة مخطوطة "إن الصوفية فرّقوا بين الجسم والجسد. فقالوا أنّ الجسم هو كلّ صورة مرئية. قابلة للأبعاد الثلاثة حالة كونها كثيفة الأصل طبعا. وقالوا أنّ الجسد عبارة عن كلّ صورة يتشكل بها روح من هذه الصور الجسمانية"[1]. ويضيف عاطف جودة نصر عن علاقة الخيال والتخيّل بالجسد وبالطرح الصوفي العرفاني و"ربّما قيل أنّ دلالة الجسم والجسد واحدة ولكن الدلالة هنا ذات أساس معجمي تتجاوزه العرفانية الصوفية صوب دلالات أُخر. تدور حول استبطان التنزيل. وعلى الإهابة بالمصطلح الصوفي من ناحية أخرى"[2]. لقد شرح "ابن عربي" شيخ المتصوفة الإشكالية "في تعريف الجسد أنّه كل روح ظهر في جسم ناري أو نوري. وزاد في الفتوحات. أنّه كل روح أو معنى ظهر في صورة جسم نوري أو عنصري حتى يشهده السِّوَى"[3]. مما يعني أنّ الجسدية تنطوي بديهيا على مفهوم خاص بالمعنى التي يدخلها الصوفي في تلك العلاقة. فمفهوم الجسد مشاكلٌ ومواز للمفهوم الذي أعطوه للألفاظ كأجساد والمعاني كأرواح.

إنّ هذه الرؤية هي ما نفهمه من تلك النهاية المبهمة والمفتوحة على المقدّس الممزوج بالجسدي في[4]. فعندما عبر الرّاوي الجدار القصير وانتقل إلى البحر ودخل في مشاهدات نورانية، كان قد انتهى بالوصول إلى ذلك المكان الكلي البياض. حيث ألفى "هيليه و "راضية" قد تحوّلتا إلى كائنات نورانية.

هكذا تبدو الأنا الجسدية باعتبارها ذاتا بصفات محدّدة غائبةً تماما لأنّه لا توجد إشارة واحدة تدل على الوضع الجسدي للبطل و لا حتى على حالاته النفسية. ولا

[1] أنظر: عاطف جودة نصر. الخيال مفهوماته و وظائفه. ص:113.

[2] المرجع السابق. ص:114.

[3] م.ن. ص:114

[4] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage p :159

على وضعه الاجتماعي وذلك حتى " يكون البطل السارد شاهدا و مستمعا و متلقيا مسحورا، يحتفظ لنفسه بامتياز القدرة على تفكيك الرموز و العلامات و الإشارات في هذه المغامرة"[1].كما أنّ لذلك هدف آخر هو الرغبة في التأكيد من خلال طغيان الأنا في الملفوظات السردية على أن المغامرة الذاتية تحمل طابع المغامرة الإنسانية لأن هذه الأنا الفارغة مجرّدة من أيّة خصوصية محلية أو عرقية. و لم يعد هناك مجال للسرد الواقعي الاحالي لأن الأنا في هذه النصوص الموبوءة بهموم العصر صارت دالة على الإنسان في كل مكان و زمان. و لم تعد الضمائر مثل أنا و هو و هي تدل على أصحابها بل ضاعت هويتها مع ضياع الهوية الجسدية للأبطال." و فجأة راح جسد راضية يولد من جديد، لقد انبعث بياضه مرّة أخرى أمام ناظري، ملتفا برحمة مضطرمة. لم يدم ذلك سوى ومضة قصيرة"[2].كما أن الزمن توقف و صار البطل ابن وقته بحسب الطرح العجائبي لمفهوم الزمن. و ما عاد هناك ماض و لا حاضر ولا مستقبل بل إنّ " وردة من نار حرّرتني بعدما رفعتني إلى القمة. تمدّدت كلية على العشب و استسلمت لهذا السلام مثلما يملك رجل متسعا من الوقت ليضيّعه ! ساقيةً تسيل بين جنبات الرابية"[3].

هكذا فالعالم المحسوس ليس سوى صورة عن العالم الحقيقي، ليس سوى انعكاسا للعالم الروحي الذي يسكنه و يحوّره ."و في هذه اللحظة ذاتها تملكني شعور رجل من الرّيح و قد كنت تحوّلت كذلك و شعور الرجل من النار الذي كنته..متأججة و ناعمة كانت النارُ التي أخذت مكاني تتبدّد في السماء. كان هناك خيط لانهائي الطول ممتدّا. و أنا أعدو فوقه ، متأكّدا من أنني كنت سألقى راضية عند منتهاه."[4] وكأنما راضية هذه هي الأبدية " ذلك الغمر الذي كان يتدفق بقوّة لم يتوقف و لم يفقد من

[1] Beida Chikhi. problématique de l’écriture dans l’ouvre de Mohamed Dib.p :162

[2] Dib Mohamed. Cours sur la rive sauvage. P : 151

[3] Ibid .p :150

[4] Ibid .p :138

كثافته شيئا. كان جسدي المتحفز كله مخترقا بتيارات عديدة متقلبة و هي نفسها تلك التي كانت تغمر المدينة بضباب غير ملموس.كنت محمولا خارج الزمن ! و فجأة أدركت - لكن بكل سكينة - قلبَ المدى الذي لم يخالطه و لم يغيّره شيء"[1]. و "ها أنا أسمع صوتي يردّد بوضوح: إيمان، إسلام، إحسان"[2] .

[1] Ibid .p :119

[2] Mohamed Dib. Le Désert sans détour .p :70

الخـــاتمة

الخـــاتـــمة

تموقع البحث من أوله إلى آخره داخل فكرة العجائبي. وحاول أن ينفذ إليه عبر نصوص محمد ديب الروائية لكي يجليه، من خلال ذلك المرور الضروري بمحاولة التحديد والتصنيف لهذا النوع من الأدب باعتباره اشتغالا جماليا، منذ مراحله الأولى في القرن السابع عشر مرورا بالقرن العشرين و إلى يومنا هذا، مع التأكيد على الطرح الجمالي الشعري أكثر من ذلك الفكري الذي يعتبر العجائبي ردّة فعل طبيعية على التروع المادي و العقلاني للغرب في مراحله المتأخرة. لهذا يلاحَظ أن الفرضيات المطروحة في الجزء النظري تحاول أن تجد لها تمثّلا داخل الآثار المدروسة. بحيث يظهر جليا أنّ مفهوم العجائبي يشكّل سندا إجرائيا محوريا يلوّن الرسالة كلّها.و منه يمكن أن نستخلص ما يلي:

أوّلا: أنّ الرسالة سعت إلى تصنيف العجائبي على أنّه طريقة في الاشتغال داخل النص، متداخلة مع المستوى اللفظي للخطاب، من ناحية كونه ناجما عن الاستعمال البلاغي للغة. إذ صارت التعابير والتشبيهات والاستعارات نوعا من الشرارة التي تتفتق عنها النار ليتحوّل ما كان بلاغيا شعريا إلى التحقّق في الروايات على شكل "ظهور" فوق طبيعي، فيخرج من الاستعمال اللفظي ليصبح حكاية. والعجائبي بهذا يأخذ مكانه على المستوى التركيبي للنصوص، بوصفة وظيفة سردية تنجم عنها طرق متعدّدة في الحكي، ليصير الرّاوي المتجسد أحد أسسها الأكثر أهمية، نظرا لما يلبّيه من شروطٍ لتحقّقه في الواقع الحكائي، منها مثلا التماهي الضروري للقارئ مع الشخصية الرئيسية المتكلمة بضمير الـــ " أنـــا".

ثانيا: أنّ الباحث حاول تحديد ذلك المفهوم انطلاقا من المقولات الكبرى التي اعتمدها " تزيفتان تودوروف"، الذي كان قد قرّر أن العجائبي ينهض أساسا على تردّد القارئ الذي يتوحّد بالشخصية الرئيسية، منفعلا أمام غرابة حدثٍ لا يمكنه

إدراكه أو تصنيفه نهائيا.فإذا اعتبر القارئ أنّ ما يجري أمامه أمر غيبي يمكن أن يفسّر بطريقة اعتقادية دينية، وعدّه من مجمل عناصر الوجود، كان ذلك ما يدخل في جانب "العجيب": وهو نوع من الأدب يوظف الظهورات فوق الطبيعية لأغراض أخلاقية أو دينية. ولا يكون فيه الحدث فوق الطبيعي مقلقا ولا مثيرا للخوف. أمّا إذا حاول القارئ المتماهي مع الراوي أن يجد تفسيرا لتلك الظهورات، وتمكّن من ذلك فإنّه قد دخل في نوع من الأدب يوظف "الغريب" القابل للفهم والإدراك لغرض جلب الانتباه وإثارة الفضول. أمّا إذا كان هناك ما هو مستغلق عن الفهم وما حار العقل فيه وأثار التردّد بين التفسيرين. فهو العجائبي الذي لا يدوم إلاّ لحظة التردّد تلك، فتصبح الغرابة المقلقة ممّا يستثير التساؤل الذي لا جواب له. وذلك عن طريق بروز ظهورات مفاجئة تقلب موازين التفكير العقلاني.

ثالثا: أنّ هذه الأفكار كانت مفاتيح للرسالة كلّها، وهي تتوخّى البحث عن تمظهرات العجائبي في الآثار الروائية وكان الباحث يستقصي بها ذلك الأمر في محطات كثيرة من مثل:

- تاريخ الكتابة العجائبية عند ديب منذ 62 حتى 1994 للبحث عن شعرية هذا

الطرح و مصادره و مدى شموليته لنخلص في الأخير إلى خصوصيته الجزائرية بجميع أبعادها و نزوعها الصوفي خصوصا لكثرة تطابقها مع الوظائف الحكائية في هذا النوع من الأدب و لقوّة دلالاتها الروحية و الفكرية التي لا تخطئها العين.

- ثم التطبيق على مستويات التناص و الحكي و جدلية الزمان و المكان و طبيعة علاقات الشخصيات و غيرها في عملين روائيين هما من منارات الطرح العجائبي للقضايا الخاصة بالإنسان الجزائري الذي تحوّل إلى منفيّ كوني باحث عن الحقيقة.

لهذا خلص الباحث إلى أنّ العجائبي يلوّن جميع مكونات الخطاب الروائي. فقد صار عجائبيا كلّ من الحكي وطريقة السرد لاعتمادهما على فكرة الرّاوي المتجسّد بل حتى

الشخصيات غدت عجائبية لكونها تحوّلت وتغيّرت و أضيفت إليها صفات جديدة وقد كانت قد وقعت في مواقف جعلت حياتها متلوّنة بذلك النوع من الفهم للوجود. تماما كما تحوّلت الفضاءات من مواطن للحركة إلى أمكنة مدلهمة، مخيفة تثير التردّد والفزع والخوف نتيجة كونها أطرا للظهورات المرعبة فتغير الفهم البشري للمحيط لينقلب إلى متاهة مغلقة.

كما أن الزمن توقف في لحظات ظهور الحدث العجائبي وصار إلى الانحباس والتحّجر أقرب، منتظرا انبثاق ما هو مخيف ومرعب، متمهّلا أمام ما يثير الدهشة والحيرة لتغدو الشخصيات فيه مأسورة تقف الحوادثُ فوق الطبيعية بينها وبين ديمومة الحياة. فيتخثّر الواقع نتيجة لذلك ولا يعود محتملا.

رابعا : أنّ لكل هذه المكونات الخطابية دلالات حاول الباحث استقصاءها ما أمكن فيما هو أسطوري و "أنتروبولوجي" مرّة وفي ما هو نفسي مرة أخرى. دون الخروج عن الطرح اللساني البنيوي للمستويات المرتبطة أساسا بالدراسات الشعرية للنص.

خامسا : أنّ هذه الدراسة حاولت ، أن تبحث أيضا عن التأويلات الممكنة – والتي لا تدّعي أنها الوحيدة – لاشتغال فكرة الجسد المهيمنة على الأثر، واكتشفت أن فكرة "الجسد العجائبي" الذي يتركّب من أجساد كثيرة تدلّ على تشويهه وعلى تخلخل الرؤية للوجود من خلال تدخل العجائبي في السياق اليومي للحياة وفي الفهم العقلاني لها. ولهذا سار التحليل على خطى الروايات في توظيفه النهائي للعجائبي ذي المنشأ الشعري و البلاغي و الأسطوري والشعبي وحتى الديني. وناقش الباحث في الأخير نتيجة لذلك مسألةَ التصور المقدس لرحلة المغامرة الجسدية.

سادسا: يمكن القول –انطلاقا من الطرح العجائبي– أنّ أعمال محمد ديب لا تزال تدهشنا بقوّة شهادتها و بحيويتها لأنها تدخلنا في قلب الهموم و القضايا التي تعبر عن

مصير الجزائر و مستقبلها. كما أنه على امتداد تجربته الطويلة كانت الكتابة بالنسبة له وسيلة لتعميق معرفتنا بذاتنا الصميمة مع رغبة قلقة في اكتشاف الآخر بهوس و ألم كانا ينموان في تجريب صارم و ضروري كي يقدم عالما خاصا بالمنفيين المطاردين حتى في أوطانهم. لقد رمى هذا الكاتب بجميع الأشكال المتزمتة لتمثيل الواقع . و في خضم النظام التخييلي الذي شيّده على مدى عقود لم يكن يلتزم بالجانب البنائي القاسي الذي يصنع الحدود و المقاسات و الأشكال المغلقة المريحة بل كان يقف دوما إلى جانب الانفتاح القلق و الطرح التلقائي الطبيعي الحرّ للكتابة. كان يبحث عن الأشكال و يخترعها، لذا جاء العجائبي كوظيفة سردية و كرؤية للوجود المضطرب كي يلبي رغبة قديمة قدم الشعر في فك ألغاز و طلاسم الوجود.

والخلاصة أنّ هذه الدراسة حاولت التأكيد على الاشتغال الخطابي للخاصية العجائبية التي تلوّن النصوص التي تعرضت لها بالدرس، واستنبطت ذلك كلّه منها داعمة طروحاتها بالأدلة والشواهد من الآثار بالذات. فتركت الأعمال التخييلية تكشف وحدها عن مكوناتها وحاولت الانفلات من الأحكام التقييمية المطلقة التي تسعى إلى النفاذ إلى النصوص من خارجها. لقد كانت أعمال محمد ديب المدروسة غاية وهدفا للإجراء النقدي على الرّغم مما يمكن أن يكتشفه القارئ من توظيف مقصود للعجائبي من أجل إبراز إشكالات الفرد الجزائري المتعدّدة.

مستغانم

ماي 2011

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر باللغة الفرنسية:

Mohamed Dib .

1- Qui se souviens de la mer .le seuil.Paris.1962

2- Cours sur la rive sauvage. Paris. Le Seuil. 1964

3- La danse du roi.éd.Seuil.Paris.1968

4- Dieu en Barbarie .éd.Seuil.Paris.1970

5- le maître de chasse.éd.Seuil.Paris.1973

6- Habel .éd.Seuil.Paris.1977

7- les terrasse d'Orsol.éd.Sindbad.Paris.coll. la Bibliothèque arabe . Paris .1985

8- le sommeil d'Eve . éd . Sindbad .coll. la Bibliothèque arabe .Paris.1989

9- Neige de marbre .éd .Sindbad .coll. la Bibliothèque arabe .Paris.1990

10- L'infante maure .éd .Albin Michel. Paris .1994

11- L'arbre à dire. éd. Dahleb et Albin Michel. Paris .1998

المراجع العربية والمترجمة:

البيرس (د. م)

12- تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة. جورج سالم. منشورات عويدات. بيروت. لبنـــان. ط 02. 1982.

إدوارد(سعيد)

13- تـــأملات حـــول المنفى.ترجمة ثائر أديب.دار الأدب.بيروت.2004.ج1

أركون (محمد)

14-الفكر الإسلامي. قراءة علمية. ترجمة هاشم صالح. مركز الإنماء القومي. بيروت. لبنان. 1987.

بارت (رولان)

15 - درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط 02 . .1986

16- لذة النص. ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط 01. 1988.

برجير (دانيال)

17- النقد الموضوعاتي. ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي تأليف مجموعة من الكتاب. ترجمة رضوان ضاضا. المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1997.

بروب (فلادمير)

18- مورفولوجيا الخرافة. ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط. المغرب. ب. ت.

بحراوي (حسن)

19- بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ط 01. 1991.

باشلار (غاستون)

20- جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع. بيروت. لبنان. ط 02. 1984.

باختين (ميخائيل)

21- الخطـــاب الروائي. ترجمة محمد برادة. دار الأمان. الرباط. المغرب. ط 01 .1987

بامية (عايدة أديب)

22- تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967 ترجمة.محمد صقر.ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982

توماشوفسكي (بوريس)

23- نظرية الأغراض. ضمن المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط. المغرب. ومؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. لبنان. ط 01. 1982.

تودوروف (تزفتان)

24- مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بوعلام. دار الكلام. الرباط. المغرب. ط 01. 1993.

25- نقد النقد. تــرجمة سامي سويـــدان. دار الشـــؤون الثقافية العامة. بغداد. العراق. ط 02. 1996.

26- المبدأ الحواري. ميخائيل باختين. ترجمة فخري صالح. المؤسسة العربية للدارسات والنشر. بيروت. لبنان. 1996.

حرب (علي)

27- مداخلات. مباحث نقدية. حول أعمال محمد عابد الجابري. حسين مروة. هشام جعيط. عبد السلام بنعبد العالي. دار الحداثة. بيروت. المغرب. ط 01. 1985.

حليفي (شعيب).

28- شعـــرية الرواية الفنتاستيكية.دار الحرف. القنيطرة. المغرب ط2. 2007

جودة (عاطف نصر)

29- الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر. 1984.

30- الرمـــز الشعـــري عند الصوفيـــة. دار الأندلس. دار الكنـــدي. بيـــروت. لبنـــان. ط 01. 1978.

الخطيبي (عبد الكبير)

31- عن ألف ليلة والليلة الثالثة. ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. دار بن رشد. بيروت. لبنان. ط 01. 1981.

الزاهي (فريد)

32- الحكاية والمتخيّل. دراسة في السرد الروائي والقصصي. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغـــرب. 1991.

34- الجسد والصورة والمقـــدس في الإســـلام. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب/ بيروت. لبنان. 1999.

زيرافا (ميشال)

35- الأسطورة والرواية. ترجمـــة صبحي حديـــدي. منشـــورات عـــيون. الدار البيضاء. ط 02. 1986.

سويرتي (محمد)

36- النقد البنيوي والنص الروائي. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. ب. ت.

سعيد (جلال الدين)

37- فلسفة الجسد. دار أمية. تونس 1992.

شاخت (ريتشارد)

38- الاغتراب. ترجمة كامل يوسف حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيـــروت. لبنـــان 1980.

صليبيا (جميل)

39- المعجم الفلسفي، الشركة العاليمة للكتاب، بيروت، لبنان، 1994.

عثماني (الميلود)

40- شعرية تودوروف. منشورات عيون. الدار البيضاء. المغرب. ط 01. 1990

العيد (يمنى)

41- في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983.

الغذامي (عبد الله محمد)

42- المرأة و اللغة02. ثقافة الوهم. مقاربات حول المرأة الجسد واللغة. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ط 01. 1998.

فوكو (ميشال)

43- نظـــام الخطـــاب. جينيالوجيا المعرفة. ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنسبد العالي. ط 01. 1988.

فضل (صلاح)

44- بلاغة الخطاب وعلم النص. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1998.

كريستيفا (جوليا)

45- علم النص. تـــرجمة فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم. درا توبقـــال. الدار البيضاء. المغرب. ط 02. 1997.

كيليطو (عبد الفتاح)

46- الحكاية و التأويل. دراسات في السرد العربي. دار توبقال. الدار البيضاء. المغـــرب. ط 01. 1988.

47- الأدب والغرابة. دراسات بنيوية في السرد العربي. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط. المغرب. ط 01. 1982.

48- قواعد اللعبة السردية. ضمن الرواية العربية واقع و آفاق. دار بن رشد. بيروت. لبنان ط 01. 1981.

لوكاتش (جورج)

49- الرواية كملحمة بورجوازية. ترجمة جورج طرابشي. دار الطليعة. بيروت. لبنـــان. ط 01. 1997.

لحمداني (حميد)

50- بنيـــة النص الســـردي. من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. ط .1991.

لوبروتون (دافيد)

51- أنـــثربولوجيا الجسد والحداثـــة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط 01. 1993.

المرزوقي (سمير) وجميل شاكر

52- مدخل إلى نظرية القصة. الدار التونسية للنشر. ط 01. ب. ت.

مرتاض (عبد الملك)

53- في نظريـــة الروايـــة. بحث في تقنيات السرد. المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1998.

يقطين (سعيد)

54- تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن. السرد. التبئير). المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. الدار البيضاء. ط 01. 1989.

الـــدوريــــــات:

55- مدارات عدد 06/05 شريف/ شتاء. 1996/1995. تونس.

56- بيت الحكمة عدد 08. 1988. الدار البيضاء. المغرب.

57- مجلة ألف عدد 06. 1986. القاهرة. مصر.

58- حوليات الجامعة التونسية. عدد 33. كلية الآداب. تونس 1992.

59- التبيين. العدد 09. 1995. الجزائر.

60- العرب والفكر العالمي. عدد 10 ربيع 1990.

61- فصول. المجلد الثاني عشر. العدد الأول. ربيع 1993. القاهرة.

المراجع باللغة الأجنبية:

Arnaut (Jaqueline)

62 - Recherche sur la littérature maghrébine de langue française.Harmatan.Paris.1982

63 -La littérature maghrébine de langue française .v 01 : Origines et perspectives. Paris, Publi-sud 1986

Bakhtine(Mikhaïl)

64 -Questions de littérature et d'esthétique. Moscou, Khoud. lit., 1975

65 -La poétique de Dostoïevski. Paris. Seuil. 1970

Barths (Roland).

65 -Le degré zéro de l'écriture. Ed du seuil. Paris 1972.

66 -Texte. In: Encyclopaedia universalis. Paris, 1973, Vol. 15

Bekat (Amina) & Brarhi (Afifa).

67 -Mohamed Dib. Ed .du Tell.Alger.2003

Bouzar (Wadi)

68 -lecture maghrébine .OPU.Algrer.1984

Bonn (Charles)

69 -Lecture présente de Mohamed Dib.ENAL.Alger.1986

Castex (Pierre).

70 -Anthologie du conte fantastique français .éd José Corti.1987

Chirpaz (François)

71 - Le corps. P. U. F. 1963.

Chikhi (Beida).

72 -Problématique de l'écriture dans l'ouvre de Mohamed Dib.O.P.U.1989

73 - Maghreb en texte .Harmatan.Paris. 1996

74- littérature algérienne. désirs et histoire d'esthétique. Harmatan.Paris.1998

Chebel (Malek)

75 -Le corps dans la traditions au maghreb. P. U. F. 1984.

Déjeux(Jean)

76 - Littérature maghrébine de langue française. Sherbrooke, Naaman.1980

77-***Dictionnaire*** de la langue et littérature française. A. F. Bordas. 1984.

Durand (Gilbert)

78-Les structures anthropologique de l'imaginaire. Bordas 1978.

Dupray (Max)

79 - Du fantastique en littérature figures et figurations. P. U. F. 1990.

El Nouty (Hassan)

80 - Roman et révolution dans Qui se souvient de la mer de Mohammed Dib. In: Présence francophone, Paris, printemps 1971, № 2

Goldenstein (J. P)

81 -Pour lire le roman. Ed. duculot. De bock. Paris. 1989.

Kristeva (Julia)

82 -Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: Critique, № 23. Paris, 1967

Khada(Neget)et A.M.Alaoui.

83 -Ecrivains maghrébins et modernité textuelle .E.L.Maghrébines n :03 Harmatan.Paris.1988

84-la littérature maghrébine de langue française .ouvrage collectif .EDICEF. Paris 1990

Khatibi (Abdelkebir)

85 - le roman maghrébin .Maspéro..paris.1968.

Kara (Fawzia. Sari Mostefa).

86- le texte Dibien et ses miroirs .Resolang .revue .univers .Oran .n :03 .2009

Le Goff (jaque)

87 -Le merveilleux dans l’occident. In. L’étrange et le merveilleux dans l’islam médiéval colloque organisé par l’association pour l’avancement des études islamiques mars. 1974 ed. J. A. Paris. 1974.

Marleau (ponty)

88 - Phénoménologie de la perception. Gallimard.1945

Mathieu(Martine)

89 - Mohammed Dib : Errances et pèlerinages In Itinéraires &Contacts de cultures .volume 21-22 1° & 2° semestres .Mohammed Dib .L'Harmatan.1995.

Mellier (Denis)

90 -La littérature fantastique. Ed. du seuil. Coll mémo Fév. 2000.

Nietzsche (frédirich)

91 - La Naissance de la tragédie, Paris, Gonthier, 1970

Siline (Vladimir)

92 -Le dialogisme dans le roman algérien de langue française.Thèse de Doctorat. Université Paris 13. sous la direction du Professeur Charles BONN.1999

Sibony (Daniel)

93 -Le nom et le corps. Ed. du seuil. 1974.

Schmidt (Joel)

94 - Dictionnaire de la mythologie grecque et roman. Larousse. Paris. 1996.

Todorov (Tzevetan)

95 -Poétique de la prose. Ed. du seuil. 1978.

96 -Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique. Paris, Seuil, 1981

97 - Les catégories du récit .in .L'Analyse structural de récit. Communication 8. Coll. Point du seuil.1981

Vax (Louis)

98 -L'art et la littérature fantastique. P. U. F. 3e Ed. 1963.

99 -Chefs d'œuvres de la littérature fantastique. P. U. F. 1979.

Vitra-Meyerovitch (Eva de)

100 -Anthologie du soufisme. Sindbad . coll. la *Bibliothèque arabe .Paris.1978*

الفهرس

الفهـــرس